Werner Telesko

Kulturraum Österreich

Die Identität der Regionen in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts







Während im ersten Band der Gesamtpublikation, der unter dem Titel „Geschichtsraum Österreich" im Böhlau Verlag im Jahr 2006 erschienen ist, der habsburgische „Gesamtstaat" aus dem Blickpunkt der wichtigsten Phänomene und Protagonisten der dynastischen Ikonographie im Zentrum des Interesses stand, werden im vorliegenden zweiten und abschließenden Band die vielfältigen Visualisierungen der regionalen historischen Mythen im Zentrum Wien und in den Regionen, den österreichischen Kronländern (zum Teil identisch mit den Bundesländern der Republik Österreich), untersucht. Wie und mit welchen konkreten Zielsetzungen diese regionalen Gedächtnisstiftungen mit den dynastischen Strategien zusammenwirken oder diese konkurrenzieren, ist eine bisher kaum untersuchte Fragestellung. Anhand unterschiedlichster Aufgabenstellungen (Historienmalerei, Denkmäler, Jubiläumsfeiern etc.) kann deutlich gemacht werden, in welcher komplexen Weise, mit welchem Grad der quantitativen Durchdringung und mit welchen signifikanten Gegensätzen zwischen der Hauptstadt Wien und den Provinzen die eigene Geschichte im Spannungsfeld von nationalen, regionalen und kommunalen Strategien reflektiert wurde. Die Perspektive auf den schillernden „Geschichtsraum Österreich" verlagert sich nun vom „Gesamtstaat" zur Analyse der eigengesetzlichen „Pluralität der Räume" (Karl Schlögel). Diese Vielfalt ist auch für die reiche Produktion der österreichischen Landschaftskunst im 19. Jahrhundert wesentlich und zeigt in anschaulicher Weise, dass ein tieferes Verständnis der föderalen Strukturen Österreichs nicht ohne einen umfassenden Blick in das 19. Jahrhundert möglich ist.





Böhlau



Werner Telesko

Kulturraum Österreich

Die Identität der Regionen in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts

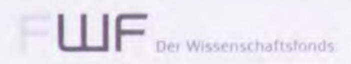
Böhlau Verlag Wien · Köln · Weimar

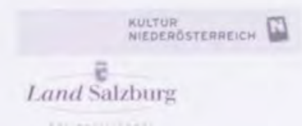
Veröffentlicht mit Unterstützung des Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung

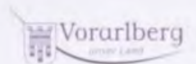
der Abteilung Kultur und Wissenschaft des Amtes der Niederösterreichischen Landesregierung

des Amtes der Salzburger Landesregierung

und des Amtes der Vorarlberger Landesregierung









Die Forschungen zu vorliegender Publikation wurden im Rahmen eines APART (AUSTRIAN PROGRAMME FOR ADVANCED RESEARCH AND TECHNOLOGY)-Stipendiums der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (2002–2005) gefördert.

ÖAW
Österreichische Akademie der Wissenschaften

Coverabbildungen: Archiv des Autors;
St. Pölten, Niederösterreichisches Landesmuseum (siehe S. 443)

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek:
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

ISBN 978-3-205-77720-5

http://www.boehlau.at
http://www.boehlau.de

Druck: Dimograf, Printed in Poland

Inhalt

3 Das „Schicksalsjahr“ 1848

4 Dynastie und Kirche als „Garanten“ der Kontinuität

5 Die „Monumentalisierung“ der historischen Erinnerung im Denkmalkult

6 „Zentrum" und „Peripherie" als Erklärungsmodell für die österreichische Kunst des 19. Jahrhunderts?

7 Die Rolle Wiens als Gegenpol zur habsburgischen Dynastie

8 Niederösterreichs Anspruch auf die Rolle als „Kernland" Österreichs

9 Oberösterreich zwischen kirchlicher Reaktion und bürgerlicher Emanzipation

10 Der Mythos vom „schönen Land" Salzburg

11 Das „heilige Land" Tirol im Kampf um Unabhängigkeit

12 Südtirol – die Geschichte eines Landes vor der Teilung

13 Vorarlberg und die „Erfindung" der regionalen Autonomie

14 Die Steiermark – Erzherzog Johann und die Vielfalt der städtischen Erinnerungskultur

15 Kärnten zwischen topographischer Dokumentation und Visualisierung der Lokalmythen

16 Landschaftskunst als übergreifende Grundlage österreichischer Identitäten



Vorwort und Einführung

Während im ersten Band der Gesamtpublikation mit dem Titel „Geschichtsraum Österreich" (2006) der habsburgische „Gesamtstaat" aus dem Blickpunkt der wichtigsten Phänomene und Protagonisten der facettenreichen „habsburgischen" Ikonographie im Zentrum des Interesses stand, wird im vorliegenden zweiten und abschließenden Band des Gesamtwerkes die Bedeutung der regionalen und überregionalen historischen Ereignisse und Mythen im 19. Jahrhundert, einerseits im Zentrum Wien und andererseits in den Regionen, den österreichischen (cisleithanischen) Kronländern (zum Teil identisch mit den heutigen Bundesländern der Republik Österreich), in den Blick genommen. Vorzugsweise wird die künstlerische Produktion jener Länder und Regionen beleuchtet, die von zunehmenden Nationalitätenkonflikten weniger betroffen waren.

Es ist dies ein Themenbereich, der – im Gegensatz zum großen wissenschaftlichen und öffentlichen Interesse an der Geschichte der Habsburgerdynastie – in der bisherigen Forschung kaum Berücksichtigung fand. Gerade das Verhältnis zwischen dem habsburgischen „Gesamtstaat" und „seinen" Regionen konstituiert erst das gesamte und höchst vielschichtige Spektrum österreichischer Geschichtsreflexionen im 19. Jahrhundert. Nicht ohne Grund schrieb im Jahr 1817 Erzherzog Johann an den Schriftsteller und Kurator des Grazer Joanneum, Johann Ritter von Kalchberg: „(...) Österreichs Stärke besteht in der Verschiedenheit der Provinzen (...) welche man sorgfältig erhalten sollte. (...) Österreich ging nach allem Unglück stets wieder stark hervor, weil jede Provinz für sich stand, ihr Bestehen als unabhängig von den übrigen betrachtete, aber treu zum gemeinsamen Zweck mitwirkte. (...)". Mit diesem äußerst vielsagenden Zitat wird zugleich eine der wichtigsten Fragestellungen in vorliegendem Band näher beleuchtet: Regionale Geschichte ist der Bevölkerung vergleichsweise näher als die „große" Politik. Beide Faktoren, die „Weltpolitik" und die „regionale" Reflexion von Ereignissen, sind aber in enger Weise miteinander verbunden. Wie und mit welchen konkreten Zielsetzungen regionale Gedächtnisstiftungen mit dynastischen Strategien zusammenwirken oder diese aber zu unterlaufen versuchen, ist eine essentielle und viel zu selten untersuchte Frage in der Geschichte des 19. Jahrhunderts. Bedeutende Persönlichkeiten wie Andreas Hofer und Erzherzog Johann, die in „ihren" Regionen (Tirol, Steiermark) eine besondere Bedeutung entfalteten, fungierten nicht selten als „Gegenpole" zu den Tendenzen dynastischer Vereinheitlichung. Vor allem die zahlreichen Befreiungskämpfer gegen die napoleonische Okkupation wurden häufig zu Inkarnationen lokaler und regionaler Traditionen und Wesenseigenschaften stilisiert. Besonders im Medium des Denk-

malkults prallen die standardisiert verbreiteten dynastischen Strategien (besonders die Büsten Franz Josephs), die mit dem Begriff „Homogenisierung" nur ungenügend umschrieben sind, mit der Vielfalt der Persönlichkeiten auf regionalen Identifikationsebenen nicht selten ungebremst aufeinander.

In vorliegender Publikation sollen somit kunstgeschichtliche und historische Phänomene zur Sprache kommen, die einerseits in umfassender Weise die vielfältigen Geschichtsreflexionen an der – häufig vernachlässigten – „Peripherie" in den Blickpunkt nehmen und andererseits den (vielschichtigen) Umgang mit der „eigenen" Geschichte (etwa besonders anhand der prominenten Ereignisse der zweiten Türkenbelagerung des Jahres 1683) aus der „Gegenwart" des 19. Jahrhunderts beleuchten. Die bildende Kunst des 19. Jahrhunderts setzte sich zudem in höchst charakteristischer Art mit Ereignissen der unmittelbaren Vergangenheit auseinander: Deshalb ist es äußerst lohnend, die visuellen Verarbeitungen epochaler Ereignisse der jüngeren Geschichte – von der Schlacht bei Aspern (1809) über die Revolution des Jahres 1848 bis zum Attentat auf Kaiser Franz Joseph (1853) und zur Weltausstellung des Jahres 1873 – in Wien *und* in den „Provinzen" in den Blick zu nehmen. Das große Kapitel, das sich mit der „Monumentalisierung" dieser vielfältigen Erinnerungen an die Vergangenheit im öffentlichen Denkmalkult (Herrscher, Feldherren, Bürger und Künstler) beschäftigt, schließt hier inhaltlich unmittelbar an.

Anhand dieser Themenkreise kann deutlich gemacht werden, in welcher komplexen Weise, mit welchem Grad der Durchdringung und mit welchen signifikanten Gegensätzen zwischen dem „Zentrum" Wien und den „Provinzen" die „eigene" Geschichte im Spannungsfeld von gesamtstaatlichen, regionalen und kommunalen Interessen reflektiert wurde. Die Perspektive auf den „Geschichtsraum Österreich" verlagert sich nun – im Vergleich zur Konzeption des ersten Bandes – vom „Gesamtstaat" als übergeordneter staatlicher Einheit zur Analyse der höchst vielschichtigen „Pluralität der Räume" (Karl Schlögel), die als ein wichtiges Kennzeichen für die außerordentliche Vielfalt neben- und miteinander existierender kultureller Inhalte angesehen werden kann. Der „Kulturraum Österreich", eine Anlehnung an den Begriff „Kulturraum Mitteleuropa" (Emil Brix), besitzt dabei immer die Funktion eines *in* der zeitlichen Entwicklung sich verändernden Gebildes. „Kulturraum" bezeichnet nicht eine unwandelbare Ganzheit, sondern einen Schauplatz wechselnder politischer und kultureller Praktiken. Da im 19. Jahrhundert „Territorium" und „Region" mit zum Teil neuen Maßstäben erforscht und präsentiert wurden, mußte man sich zuerst darüber klarwerden, wie, wo und aus welchen Gründen die Grenzen territorialer und ethnischer Natur zu ziehen waren. Aus diesem Grund erhält auch die Untersuchung der reichen Produktion der österreichischen Landschaftskunst des 19. Jahrhunderts in bezug auf ihre identitätsstiftenden Gehalte einen besonders prominenten Platz im Rahmen der vorliegenden Ausführungen: Landschaftsdarstellungen bezeichnen grundsätzlich ein Verhalten

schöpferischer Rekonstruktion, in dem der Mensch seine Zugehörigkeit zu dieser Welt entwirft, sich zugleich aber seiner selbst bewußt wird. In dieser Hinsicht zielen die meisten Werke der Landschaftskunst nicht nur auf eine bloße „Wiedergabe" von Umgebung(en), sondern es kommt darin eine spezifische Reflexionsleistung des Subjekts, ein „Sich-selbst-ins-Verhältnis-Setzen" zur Umgebung, zum Ausdruck. Damit besitzen Landschaft *und* Landschaftskunst im wahrsten Sinn identitätsstiftende Konstanten: Das Territorium als das unmittelbar vertraut „Da-Seiende" ist die – im Wortsinn – „natürlichste" Voraussetzung für den Auf- und Ausbau von Identität. Diese geschlossenen historischen „Bezugsräume", also jene Welten, in denen das Territorium auf die Ethnie und in der Folge die Ethnie auf die damit verbundene Kultur verwies, wurden im Laufe des 19. Jahrhunderts zunehmend zurückgedrängt und mit *über*regionalen Bedeutungssystemen (Staat, Dynastie, Militär, Religion etc.) verflochten. Angesichts der an Relevanz gewinnenden Flexibilisierungs- und Modernisierungsprozesse bilden die – Kontinuität garantierenden – „Regionalräume" zugleich immer auch Beharrungs- und Rückzugsräume.

Die entsprechenden Werke der bildenden Kunst sind unter diesem Gesichtspunkt somit keineswegs nur „Dokumentationen" städtischer und ländlicher Wirklichkeiten, sondern sie liefern immer auch einen wichtigen Beitrag zur Konstruktion und Festschreibung bestimmter „Bilder" sowie prägender regionaler „Images". Besonders die zahlreichen Schöpfungen der „Kammermaler" Erzherzog Johanns demonstrieren eine deutlich spürbare Tendenz zur peniblen „Fixierung" der ins Visier genommenen Landschaft, wodurch diese beherrscht, überblickt und somit dem Betrachter sowie allen Nachnutzern „verfügbar" gemacht werden sollte. Die Arbeiten dieser „Kammermaler" sind deshalb exakte Dokumente wissenschaftlicher und topographischer Erkenntnis und aus diesem Grund nicht als bildende Kunst in traditioneller Hinsicht zu verstehen. Die Betonung dieser verklärt visualisierten Landschaft – als „Märchenreich" des Salzkammergutes – fungierte vielmehr als Ausdruck bewußter Konkurrenz zur „Metropole Wien", der Großstadt und der damit verbundenen politisch-gesellschaftlichen „Gegenwelt" Erzherzog Johanns. Dies zeigt, daß die Gattung der Landschaftsmalerei auf der Basis ihres spezifischen künstlerischen Charakters entscheidende Grundlagen der politischen und regionalen Identitätsbildung im 19. Jahrhundert transparent macht.

Eine möglichst umfassende Analyse der Geschichtsreflexionen in den Medien der bildenden Kunst in bezug auf Raum, Zeit und Handlung stellt einen grundsätzlichen methodischen Eckpunkt aller Ausführungen der – auf zwei Bände konzipierten – Gesamtpublikation dar. Es versteht sich von selbst, daß die hier skizzierte inhaltliche Trennung der beiden Bände nur eine publikationstechnisch bedingte Behelfslösung sein kann. Zahlreiche Phänomene sind in außerordentlich dichter Weise miteinander verschränkt und letztlich immer unter einem gemeinsamen Blickpunkt zu betrachten. Die Untersuchung der histo-

rischen Sinnbildungen in den Medien der bildenden Kunst bedeutet dabei – wie im ersten Band – zweierlei: einerseits die Kraftanstrengung gegenwärtiger Wissenschaft, das 19. Jahrhundert in der Welt von heute zu verorten (indem die historische Erinnerung auf die neuen Orientierungsbedürfnisse der Gegenwart heuristisch bezogen wird), andererseits aber ebenso, das dem 19. Jahrhundert eigene Geschichtsbewußtsein in den Blick zu nehmen, also zu untersuchen, wie Politiker und Künstler mit vergangenen Ereignissen umgegangen sind und diese kontextualisierten. Dabei wird grundsätzlich deutlich, daß geschichtliche Ereignisse erst dann effektiv an Bedeutung gewinnen können, wenn sie von der Vergangenheit in die (jeweilige) Gegenwart übertragen werden – hinsichtlich der Relevanz von bildender Kunst in dem Sinn, daß die historische Vergangenheit erst durch die unterschiedlichen Rekonstruktionsleistungen des 19. Jahrhunderts zu einer dauernden „ästhetischen Gegenwart" (Hannelore und Heinz Schlaffer) wird. Erst in dieser Neukontextualisierung und diesem sinn- und bedeutungsvollen „Zeitverhältnis" zu anderen Geschehnissen kann eine Tatsache der Geschichte ihre spezifische Qualität erhalten und in ästhetisierter Weise immer neu entfalten.

In der bisherigen Forschung wurde bisher kaum genauer danach gefragt, wie sich das Historische und das Ästhetische im 19. Jahrhundert grundsätzlich zueinander verhalten. Es fehlt somit weitgehend an einer theoretisch entwickelten und empirisch gesättigten „Ästhetik des Historischen" (Jörn Rüsen). „Kann man Geschichte sehen?" lautet demnach eine zentrale Frage, welche die Geschichtswissenschaft an die Kunstgeschichte richtet und auch weiterhin richten wird. Die Bedeutung gerade dieser Problemstellung wird methodisch noch dadurch zusätzlich verschärft, da die Brisanz der Aufgabe von bildender Kunst letztlich nicht im bloßen Aufgreifen von historischen Themen an sich besteht, sondern in den Interpretations*möglichkeiten* der Sujets. Diese Vielfalt der unterschiedlich zu interpretierenden Ereignisse wird im Reichtum künstlerischer Reflexionen nochmals potenziert. Dieses – bisher zu wenig untersuchte – „spezifische Potential visueller Künste" (Michaela Marek) im Rahmen der Auseinandersetzung mit Geschichte hat unweigerlich zur Folge, daß die geschichtlichen Ereignisse in der bildenden Kunst nur selten unmittelbar „gespiegelt" werden, sondern die Werke der Bildkünste, die sich mit historischen Ereignissen auseinandersetzen, wiederum als Ergebnisse unterschiedlicher und zum Teil höchst diffiziler Kommunikationsprozesse zu sehen sind. Die damit zusammenhängende visuelle „Mythisierung" historischer Personen und Ereignisse reduziert häufig bewußt die vielgestaltig-diachrone Komplexität, um zu vereinheitlichen und zu vereindeutigen, bzw. sie stellt bestimmte Merkmale in das Zentrum der jeweiligen Darstellung, welche die Protagonisten *ästhetisieren* und *enthistorisieren*, und somit entscheidende Grundlagen für die *Personalisierung* historischer Prozesse liefern. Jede Gegenwart ist nach Walter Benjamin durch jene Bilder bestimmt, „(…) die mit ihr synchronistisch sind: (…)". Die originäre Qualität der Bilderproduktion des 19. Jahrhunderts kann deshalb nur im Kontext einer Betrachtung ihrer historischen Rezeptionsbe-

dingungen – in einer diffizilen Verschränkung von Kunst, Historiographie und Belletristik – zu einer angemessenen Würdigung kommen. Die entsprechenden Bildzeugnisse besitzen dabei keineswegs ausschließlich *dokumentarischen*, sondern ebenso *postulativen* und *performativen* Charakter – mit dem Ziel, „Realität" eben nicht nur *dar*zustellen, sondern auch *her*zustellen, demgemäß – angesichts unübersehbarer Bruchstellen im Verlust historischer Totalität seit der Aufklärung – eine visuell vermittelte Konstruktion geschlossener Sinnzusammenhänge (in Geschichte, Lebensweisen, Topographie etc.) zu suggerieren.

Ein Blick auf die künstlerischen Auseinandersetzungen mit der Schlacht bei Aspern (1809) zeigt etwa, daß in den meisten Fällen der legendäre Moment des Ergreifens der Fahne des Regiments Zach durch Erzherzog Carl als zentral herausgestellt wurde, was bedeutet, daß *ein und dasselbe* Ereignis, herausgelöst aus seiner komplexen diachronen und historischen Verflochtenheit, jeweils im gleichen ikonographischen Typus (Erzherzog Carl mit der Fahne in der Hand, der in voranstürmender Pose innehält und sich zu seinen Soldaten zurückwendet) in unterschiedlichen Gattungen über einen längeren Zeitraum als höchst einprägsame „Bildformel" im „nationalen" (Bild-)Gedächtnis tradiert wurde. Dahinter steht letztlich die bestimmende monarchische Konzeption, die Vermittlung der historischen „Botschaft" der Schlacht von Aspern auf einen bestimmten und einprägsamen Handlungszusammenhang, d.h. einen leicht vermittelbaren Typus in allen Gattungen zu fokussieren. Export und Aneignung dieses prägenden Bildtypus bedeuteten somit im wesentlichen nichts anderes als die anschaulich gemachte Übernahme der habsburgischen Interpretation des epochalen Ereignisses der Schlacht von Aspern. Die bildende Kunst besitzt hier mit ihren Möglichkeiten einen wesentlichen Anteil an der höchst spezifischen Art von Erinnerung an ein geschichtliches Ereignis. Die Sichtbarmachung eben dieser Sachverhalte ist eine zentrale Aufgabe des vorliegenden Buches und zukünftiger Forschungen in der europäischen Historienkunst des 19. Jahrhunderts.

Die Erforschung der angesprochenen Problemfelder wurde von mir im Rahmen eines dreijährigen APART (AUSTRIAN PROGRAMME FOR ADVANCED RESEARCH AND TECHNOLOGY)-Stipendiums der Österreichischen Akademie der Wissenschaften im Zeitraum von September 2002 bis September 2005 durchgeführt. Die Zuerkennung dieses Forschungsstipendiums schuf eine ideale Grundlage für die umfassende Bearbeitung dieser – in weiten Bereichen – unerschlossenen Materie. Die Realisierung der vorliegenden Publikation wäre weiters nicht ohne die Hilfe zahlreichen Institutionen im In- und Ausland möglich gewesen. Besonders hervorheben möchte ich hier sämtliche österreichischen Stadt- und Landesmuseen, die Sammlungen der Österreichischen Nationalbibliothek (besonders die umfangreichen Bestände des Bildarchivs und der Porträtsammlung, die eine unerschöpfliche Fundgrube darstellen) sowie vor allem die Österreichische Galerie Belvedere in Wien, welche die Meisterwerke der österreichischen Kunst dieser Epoche beherbergt.



1 Die Auseinandersetzung mit der „Türkengefahr" im Gedächtnis des 19. Jahrhunderts

DIE ERINNERUNG AN DAS JAHR 1683 ALS „KONSTANTE" ÖSTERREICHISCHER GESCHICHTSREFLEXIONEN

Das Gedenken an die zweite Türkenbelagerung des Jahres 1683 ist ein wesentlicher Bezugspunkt österreichischer Geschichtsreflexionen im 19. Jahrhundert. Die Erinnerung an diese siegreich bestandene, die Existenz bedrohende Belagerung schien im besonderen Maße geeignet, das österreichische Gemeinschaftsgefühl zu fördern: Deutschnationale Sentiments hoben die Reichskontingente hervor, katholisch-universalistische die Polen, und der Wiener Lokalpatriotismus konzentrierte sich auf die Betonung der heroischen Leistungen der Bürger der Stadt[1] – ein instruktives Beispiel, wie *ein* Ereignis *mehreren* sozialen Gruppen Orientierung und „Identität" geben konnte. Josef von Hammer-Purgstall wies nicht ohne Grund in seinem „Taschenbuch für die österreichische Geschichte" 1824 („Die zweyte türkische Belagerung Wiens 1683") darauf hin, daß König Rudolf I. am 14. Juli, dem Datum des Beginns der Belagerung von 1683, starb und Kaiser Franz II. (I.) am nämlichen Tag des Jahres 1792 zum Kaiser gekrönt wurde[2]. Das Geschichtsverständnis erscheint hier aufgrund der posthumen Verknüpfung von historischen „Gedenktagen" verklammert. Caroline Pichlers „Die Belagerung Wiens" (Wien 1824)[3] bemüht sich einerseits um historische Treue, andererseits um die Verbindung zwischen der Schilderung der seelischen Zustände und den Landschaftsschilderungen (!). Andere Möglichkeiten geschichtlicher Verklammerungen bestanden darin, das tapfere Verhalten der Wiener beim Einzug der Franzosen (1805) mit dem Jahr 1683 zu vergleichen, wie dies in Aloys von Groppenbergers „Denkmahl rühmlich erfüllter Bürgerpflichten der Bürger und Einwohner Wiens" (1806) oder in Ignaz Kankoffers „Heldenmüthige Vertheidigung der Stadt Wien gegen die Türken im Jahre 1683. Mit Hinblick auf das Jahr 1848" (1849) geschieht. Die Türkenkriege wurden dergestalt häufig in eine Linie mit den Franzosenkriegen gestellt, die ebenso als Beispiel für das tapfere und loyale Verhalten der Bürger Wiens Instrumentalisierung fanden. Diese fundamentale Bedeutung der Türkenabwehr wird verständlich, wenn man bedenkt, daß Joseph Freiherr von Hormayr die Türkenkriege als „letzten Kreuzzug" bezeichnete[4]. Noch Hofmannsthal verglich das Jahr 1683 mit 1914, das er im Zeichen der Verteidigung der europäischen Kultur sehen wollte[5]. Am Tag „Mariae Namen" 1866 verfaßte Kardinal Rauscher ein Hirtenschreiben, in dem er unter Bezug auf 1683 an den Lebenswillen Österreichs appellierte[6]. Ein 1872 beschlossenes

bürgerliches „Waffenmuseum", welches das Andenken an die beiden Türkenbelagerungen Wiens hochhalten sollte, wurde 1886 nach Übersiedlung in das Neue Rathaus eröffnet. Dieses „Waffenmuseum" bildete zusammen mit Exponaten der Historischen Ausstellung von 1883 den Kern des späteren „Historischen Museums der Stadt Wien" (heute „Wien Museum"). Noch im Jahr 1912 spielte das Türkenthema in der Ausstattung der Neuen Wiener Hofburg eine wichtige Rolle, etwa in Gestalt eines (stark untersichtig konzipierten) Bildes von Max von Poosch-Gablenz im Heeresgeschichtlichen Museum („Rückkehr Kaiser Leopolds I. in das befreite Wien 1683"), das Thronfolger Erzherzog Franz Ferdinand 1912 in Auftrag gegeben hatte[7]: In diesem Bild fällt Kaiser Leopold I. die (eigentlich ahistorische) Rolle des Türkensiegers zu[8].

In den letzten Jahren der habsburgischen Monarchie gewann die Türkenfrage eine neue Bedeutung: Der ehemalige türkische Feind war nun zum geschätzten Bundesgenossen geworden, sodaß nun das Schlagwort der Verteidigung des Abendlandes deutlich zurücktreten mußte. So entstanden neue Ideen eines Nationalmonuments bzw. Kriegerdenkmals auf dem Wiener Leopoldsberg (ab dem Jahr 1882)[9]. Der geistige Vater dieses Konzeptes war Richard von Kralik, der eine österreichische Walhalla, Wartburg und Kloster in einem Gebäude am Leopoldsberg (angeblicher Sitz der Babenbergerburg und Ort der Entsatzschlacht von 1683) verbunden sehen wollte[10] – solcherart „etwas Neues auf der Grundlage des Alten"[11] konstituierend. Von Kralik ist auch ein – stark von den Idealen des Katholizismus und der Neoromantik geprägtes – „Jubiläumsdrama" mit dem Titel „Die Türken vor Wien" (Wien 1884)[12] überliefert. Von Karl Troll (1865–1954) und Franz Biberhofer (1859–?) ist eine aquarellierte Federzeichnung (mit Bleistift) erhalten, welche diese Idee einer österreichischen „Ruhmeshalle" auf dem Leopoldsberg zeigt[13]: Neben der zentralen Ruhmeshalle waren ein Babenberger- und ein Habsburgersaal (!) (vgl. die „Franzensburg") geplant. Im Mittelsaal sah man eine Reiterstatue des Kaisers vor, ebenso wie Glasmalereien, Fresken, Mosaiken und Statuen mit Szenen aus der österreichischen Geschichte beginnend mit der Römerzeit. Im Jahr 1915 wurde von der Stadt Wien ein Wettbewerb für die Errichtung einer „Österreichischen Völker- und Ruhmeshalle" auf dem Leopoldsberg ausgeschrieben, der auf Kraliks Ideen basierte[14]. Für das Jahr 1916 ist eine Reproduktion eines freskierten Altarbildes (!) mit dem Thema des „Entsatzes von Wien 1683" für die polnische Kirche Opatów überliefert[15].

Ergänzend muß darauf hingewiesen werden, daß das Andenken an den Polenkönig Johann III. Sobieski keine österreichische (Wiener) Besonderheit darstellt. Das Jubiläum wurde vor allem im österreichischen Teilungsgebiet Polens besonders feierlich begangen[16]. Dies kommt etwa in einem Denkmal für Sobieski in Warschau zum Ausdruck, errichtet im Jahr 1788 (!) auf Initiative von Stanislaus August Poniatowski: Johann III. Sobieski ist hier hoch zu Roß dargestellt, darunter ein besiegter Türke[17]. Offensichtlich sind hier die entsprechen-

den Anleihen bei Berninis Denkmal für Ludwig XIV. und Matthias Steinls Elfenbeinwerken für Kaiser Leopold I. Die Erinnerung des habsburgischen Hauses an die Befreiung von der Türkengefahr wurde in späterer Zeit – etwa anläßlich des Besuches Franz Josephs im September 1880 in Krakau – festgehalten, so in einer umfassenden Aquarellserie, von der ein Blatt „Seine Majestät der Kaiser in den königlichen Grüften am Wawel" zeigt[18].

DIE MYTHISIERUNG DES SIEGES – DIE SCHLACHT VON ZENTA 1697

Die fundamentale Bedeutung des habsburgischen Triumphes in der Schlacht von Zenta (1697) erkennt man bereits daran, daß bereits in der Ausmalung des Festsaales des Schlosses Troia bei Prag (1691–1694, Abraham Godyn) der Triumphzug Kaiser Leopolds I. nach der Schlacht von Zenta der Legende mit Rudolf von Habsburg und dem Priester gegenübergestellt wird[19]. An der Decke krönt die Verherrlichung des hl. Leopold (auf Niederösterreich weist auch die dargestellte Legende von der Entstehung des niederösterreichischen Wappens mit den fünf Adlern) diese Verknüpfung zweier grundlegender habsburgischer Mythen, die beide unter dem Signum der „Frömmigkeit" stehen.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts sollte sich die Kontextualisierung des Gedenkens an die Türkenkriege verändern: Im Rahmen von Leopold Kupelwiesers Fresken der Niederösterreichischen Statthalterei in Wien (1850) werden die Türkenkriege durch die beiden Türkenbelagerungen Wiens *und* die Schlacht von Zenta repräsentiert[20]. Diese Ausstattung ist der erste Versuch einer inhaltlichen Deutung dieser Ereignisse in einem größeren Zusammenhang. Auf die Schlacht von Zenta nimmt in besonderer Weise das (im Zweiten Weltkrieg verbrannte) historische Kolossalgemälde Eduard Ritter von Engerths „Prinz Eugen sendet dem Kaiser die Botschaft vom Sieg bei Zenta" (1860–1864), gestochen von Eugen Doby (1870–1874)[21] (Abb. 1), Bezug. Charakteristisch für die Anlage dieses Bildes ist die Kombination der zentralen Handlung, wie Prinz Eugen inmitten seiner Generäle das vom Feind geräumte Schlachtfeld überblickt, mit der Verbreitung der Siegesnachricht durch einen Boten. Die Anregung für dieses Historienbild, über das sich Rudolf Eitelberger begeistert äußerte, gab zweifellos die 1858 vollendete Biographie über Prinz Eugen, verfaßt von Alfred von Arneth (Bd. 1, 1864, S. 105). Im Jahr 1865 wurde das Bild im Redoutensaal der Wiener Hofburg ausgestellt, und am 4. Oktober 1865 kaufte der Kaiser das Monumentalgemälde um den hohen Preis von 15.000,- fl. und bestimmte nicht ohne Grund die Ofener Burg als Aufbewahrungsort[22]: Das Werk, das für das „Vorzimmer" des Thronsaales des Königs vorgesehen war und somit auf die habsburgische Verteidigung des Abendlandes und auch auf die Rolle Ungarns gegen die Türken aufmerksam machen sollte, befindet sich heute im Magyar Nemzeti Múzeum in Budapest[23].



Abb. 1: Eugen Doby (nach Eduard Ritter von Engerth), „Prinz Eugen sendet dem Kaiser die Botschaft vom Sieg bei Zenta", Stich, 1870–1874 (Wien, ÖNB)

Im Jahr 1867 beteiligte sich Österreich an der Weltausstellung in Paris. Das Ministerium bestellte Engerth und Friedrich von Schmidt zu Mitgliedern der Internationalen Jury. Engerths Gemälde befand sich unter den für Paris ausgewählten Werken. In diesem Zusammenhang muß auch auf Gyula Benczúrs monumentales Gemälde (1896) „Die Rückeroberung der Burg Buda von den Türken 1686" verwiesen werden[24], das an die vor 300 Jahren stattgefundenen Ereignisse erinnern sollte, denen bereits im späten 17. Jahrhundert mit einer Vielzahl von Darstellungen gedacht worden war[25]. Auch Carl von Blaas hat sich mit Zenta beschäftigt, indem er „Die Schlacht bei Zenta"[26] malte, allerdings ohne die Figur Prinz Eugens in den Mittelpunkt zu stellen. Einen ähnlichen Verzicht auf eine bildliche Verherrlichung des siegreichen Prinzen übte Ludwig Kochs Triptychon „Prinz Eugen, der edle Ritter"[27], bei dem nur im rechten Bild die Gestalt des Prinzen erscheint, sonst aber vor allem das Feldlager und die Defilierung des Heeres nach der Schlacht Darstellung finden. Für dieses Werk, das 1907 im Künstlerhaus ausgestellt war, erhielt der Künstler den Kaiserpreis. Eine besondere künstlerische Beschäftigung mit der Schlacht von Zenta markiert Anton Romakos Gemälde „Prinz Eugen in der Schlacht bei Zenta" (1880/1882)[28], das nur scheinbar herkömmlichen Kampfdar-

stellungen zuzuordnen ist, vielmehr aber eine höchst kritische Auseinandersetzung mit den Greueln des Krieges an sich darstellt, was dazu führte, daß der Held zugunsten des dominierenden, ungeheuer wogenden Gemetzels in den Hintergrund gerückt ist.

DIE TÜRKENBEFREIUNG DES JAHRES 1683 ALS GRUNDLAGE FÜR LEGENDEN

Aus den Geschehnissen des Jahres 1683 sticht besonders die legendarische Begebenheit mit Leopold Karl Graf von Kollonitsch (Kollonitz) [Kardinal und Bischof (seit 1670) von Wiener Neustadt] (1631–1707)[29] und den christlichen Waisenkindern hervor: Kollonitsch nahm sich demnach der verlassenen Waisen in christlicher Nächstenliebe an. Die Beschäftigung mit diesem Themenkreis ist bereits recht früh in der Literatur anzutreffen[30], später in Andreas Graf Thürheims „Feldmarschall Ernst Rüdiger Graf Starhemberg. 1683 Wiens ruhmvoller Vertheidiger (1638–1701). Eine Lebensskizze“ (Wien 1882)[31]. Seit den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts entstand in Zusammenhang mit Darstellungen der Zweiten Türkenbelagerung eine Reihe von Szenen, von denen Leopold Kupelwieser zwei für seinen Freskenzyklus in der Niederösterreichischen Statthalterei in Wien (1850) verwendete:

1. Szene:
Bischof Kollonitsch, der sich als einzige „Beute“ aus dem verlassenen Türkenlager die gefangenen christlichen Waisenkinder ausbittet und somit christliche „caritas“ verkörpert. Dieses Sujet wurde erstmals von Karl Ruß in einem Bild, das auch Wurzbach anführt, dargestellt (vor 1822 entstanden). Die Begebenheit wurde zuerst von Freiherr von Hormayr in seiner „Geschichte Wiens“ (1823) ausführlich behandelt und in der Folge im „Taschenbuch für die österreichische Geschichte“ (1824)[32]. Bis zur Jahrhundertmitte erfreute sich diese Szene großer Beliebtheit. Im christologischen Typus des „Lasset die Kinder zu mir kommen“[33] erzählt Edward von Steinle (1810–1886) das Geschehen (1835)[34]. In einer 1838 entstandenen Darstellung in Anton Zieglers „Vaterländischen Imortellen aus dem Gebiete der österreichischen Geschichte“[35] werden auch genremäßige Elemente integriert – ebenso wie in Ritters (nicht nachgewiesen) Strichlithographie in Joseph N. Jägers „Geschichte Wien's“ (1846) sowie in dem von Blasius Höfel (1792–1863) gearbeiteten Holzschnitt nach Leopold Schulz (1804–1873) im Wien Museum[36]. Diese Begebenheit der Befreiung der gefangenen Kinder zeigt auch ein Schabkunstblatt von Christian Mayer nach Carl Rahl (1855)[37] (Abb. 2). Die Bedeutung der Komposition Rahls erkennt man auch daran, daß sie als Illustration in Franz Kopetzkys „Heinrich Ernst Rüdiger Graf von Starhemberg, der Vertheidiger der Stadt Wien im Jahre 1683“ (Prag-Leipzig 1884) Verwendung fand[38].



Abb. 2: Christian Mayer (nach Carl Rahl), Befreiung der gefangenen Christenkinder nach dem Entsatz Wiens 1683, Schabkunstblatt, 1855 (Wien, ÖNB)

2. Szene:

Die zweite Szene in Kupelwiesers Freskenzyklus behandelt den Sturm auf die Löwelbastei. Das früheste Auftreten dieses Bildtyps dokumentiert ein Blatt Franz Brudermanns (1803–1858)[39]: Im Vordergrund befinden sich Ernst Rüdiger Graf von Starhemberg (1638–1701) und Bischof Kollonitsch als die wichtigsten Repräsentanten der Verteidigung Wiens im Jahr 1683[40].

Gegenüber der überragenden Funktion, die Starhemberg und Kollonitsch in der österreichischen Historienmalerei des 19. Jahrhunderts besitzen, spielt die Person des eigentlichen Führers des Entsatzheeres, Herzog Karl V. von Lothringen, eine ikonographisch eher untergeordnete Rolle[41]. Der Herzog ist in einer Lithographie von Eduard Kaiser (nach Joseph Hasselwander) aus der Mitte des 19. Jahrhunderts mit dem Thema „Die Erstürmung von Ofen durch Herzog Karl von Lothringen am 2. September 1686"[42] präsent, ähnlich im Gemälde von Josef (bzw. Jozsef) Molnár (1821–1899) „Die Rückeroberung Ofens aus der Hand der Türken im Jahre 1686"[43] – ein Thema, das einen markanten „Gegenwartsbezug" aufweist, da damit eine indirekte Allusion auf den Einzug der Österreicher in die Burg von Buda (1849) intendiert wurde[44].



Abb. 3: Medaille auf die Zweihundertjahrfeier des Entsatzes von Wien (1883), Avers von Josef Tautenhayn (Wien, HGM)



Abb. 4: Medaille auf die Zweihundertjahrfeier des Entsatzes von Wien (1883), Revers von Anton Scharff (Wien, HGM)

Graf Starhemberg erhielt bereits durch sein Grabmal einen markanten Gedächtnisort: Eine Personifikation der „Vindobona" mit dem Porträt des Grafen am Schild, umgeben von gefesselten Kriegern und türkischen Trophäen, präsentiert Joseph Emanuel Fischer von Erlachs (?) Denkmal (nach 1701) für Starhemberg im rechten vorderen Hauptschiff der Wiener Schottenkirche[45]. Besonders ab den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts ist eine starke Zunahme des Interesses an Graf Ernst Rüdiger von Starhemberg festzustellen[46]. In diesem Zusammenhang ist eine Reihe von literarischen Werken zu nennen: Julius Berans „Ernst Rüdiger Graf von Starhemberg. Vortrag gehalten am 15. Jänner 1889 vor dem Officiers-Corps des k.k. 54. Infanterie-Regiments" (Wien 1889) sowie Theaterstücke wie Reinhold Edmund Hahns „Starhemberg oder Die Bürger von Wien. Historisches Drama in vier Aufzügen" (Wien 1865). Die markante Zunahme dieses Interesses an Starhemberg[47] spiegelt auch eine Medaille auf die zweihundertjährige Gedächtnisfeier der Befreiung der Stadt Wien mit einem Brustbild Starhembergs im Typus des Geharnischten[48]. Eine weitere Medaille auf die Zweihundertjahrfeier des Entsatzes von Wien (1883)[49] zeigt am Avers (von Josef Tautenhayn) die Inschrift „VRBS PRO ORBE" und einen Krieger (als Verkörperung des Sieges des „christlichen" Wien über die Türken) in der Mitte sowie rechts die „Vindobona" und links unten einen besiegten Türken (Abb. 3). Der Revers dieser Medaille (von Anton Scharff) veranschaulicht die in Kreisform angeordneten Medaillons der Heerführer (ergänzt um Bürgermeister Liebenberg) Leopold I., Karl von Lothringen, Andreas Lieben-

berg, Rüdiger Graf Starhemberg und Johann III. Sobieski (Abb. 4). Gerade dieser Typus der konzentrisch angeordneten Brustporträts geht letztlich auf die barocke Tradition zurück. Dies bezeugt auch eine Medaille von 1669 (Avers) von Johann Linck (Heidelberg) mit dem Medaillonbild des Kaisers (Leopold I.) und der sieben Kurfürsten, die um ihn angeordnet sind[50], weiters eine Medaille des Jahres 1690 (Revers) von Georg Hautsch (Nürnberg) auf die Wahl Kaiser Josephs I. mit den Medaillonbrustbildern des Königs (im Zentrum) sowie der sieben Kurfürsten[51], ein Exemplar von 1690 (Philipp Heinrich Müller, Augsburg) auf die Wahl Kaiser Josephs I. mit Medaillonbrustbildern des Kaiserpaares und der sieben Kurfürsten[52] sowie eine Schraubmedaille von 1700 (Philipp Heinrich Müller, Augsburg; Friedrich Kleinert, Nürnberg) auf die Feiern zum Großen „Säcular-Jubiläum" mit den sieben Miniaturwahlsprüchen der Kaiser und Könige des vergangenen Jahrhunderts[53].

Im Kunstgewerbe ist besonders eine von Stefan Schwartz (1851–1924) angefertigte Reiterstatuette (1883)[54] zu erwähnen, die vom Obersthofmeisteramt in Auftrag gegeben und als bleibende Erinnerung an das Jubiläumsjahr dem Museum für angewandte Kunst gewidmet wurde. Dem Gedanken einer umfassenden Rezeption des Ereignisses der Türkenbefreiung trägt auch dieses Werk mit der Wahl des Typus einer Statuette in besonderer Weise Rechnung, da diese an entsprechenden Werken Matthias Steinls orientiert ist. Medaillen und die Kleinplastik als typisch hochbarocke Gattungen[55] bilden somit eine entscheidende Grundlage für die *künstlerische Rezeption* der Türkenbefreiung im späten 19. Jahrhundert.

Zu den geläufigsten Mythisierungen Starhembergs gehört die besonders in der Wiener Lokalgeschichte tradierte Episode, nach der Kardinal Kollonitsch und Ernst Rüdiger Graf von Starhemberg täglich auf den Turm des Stephansdomes gestiegen sein und von der Türmerstube aus nach dem Entsatzheer Ausschau gehalten haben sollen. Anton von Perger, im Jahr 1848 Anführer der Akademischen Legion, hat die beiden Persönlichkeiten in einer Darstellung zusammengefaßt[56]. Dieses Blatt wurde 1849 im „Verein zur Beförderung der bildenden Künste in Wien" zur Verlosung gebracht[57] und als einzelnes Moment gleichsam „bildwürdig" gemacht. Diese Darstellung erschien auch als Xylographie (nach Pergers Vorlage) in der „Leipziger Illustrierten Zeitung" vom 1. September 1883[58]. Markus Kristan[59] interpretierte die Herstellung dieser Graphik im Kontext der Revolution von 1848: Die beiden Verteidiger Wiens des Jahres 1683 könnten demnach als zwei dem Kaiser treu Untergebene interpretiert werden, die darauf warteten, daß Wien durch das Entsatzheer (1848 die Truppen von General Windischgraetz) von den Feinden befreit werden würde. Die Bedeutung dieses Ereignisses verdeutlicht auch ein Brustporträt Starhembergs im Stephansturm mit Blick auf Wien[60], gestochen von Josef Axmann (1823) nach einer Zeichnung von Peter Fendi. Diese Darstellung fand als Frontispizabbildung in Freiherr von Hormayrs „Taschenbuch für die vaterländische Geschichte" (5 [1824]) Verwendung.

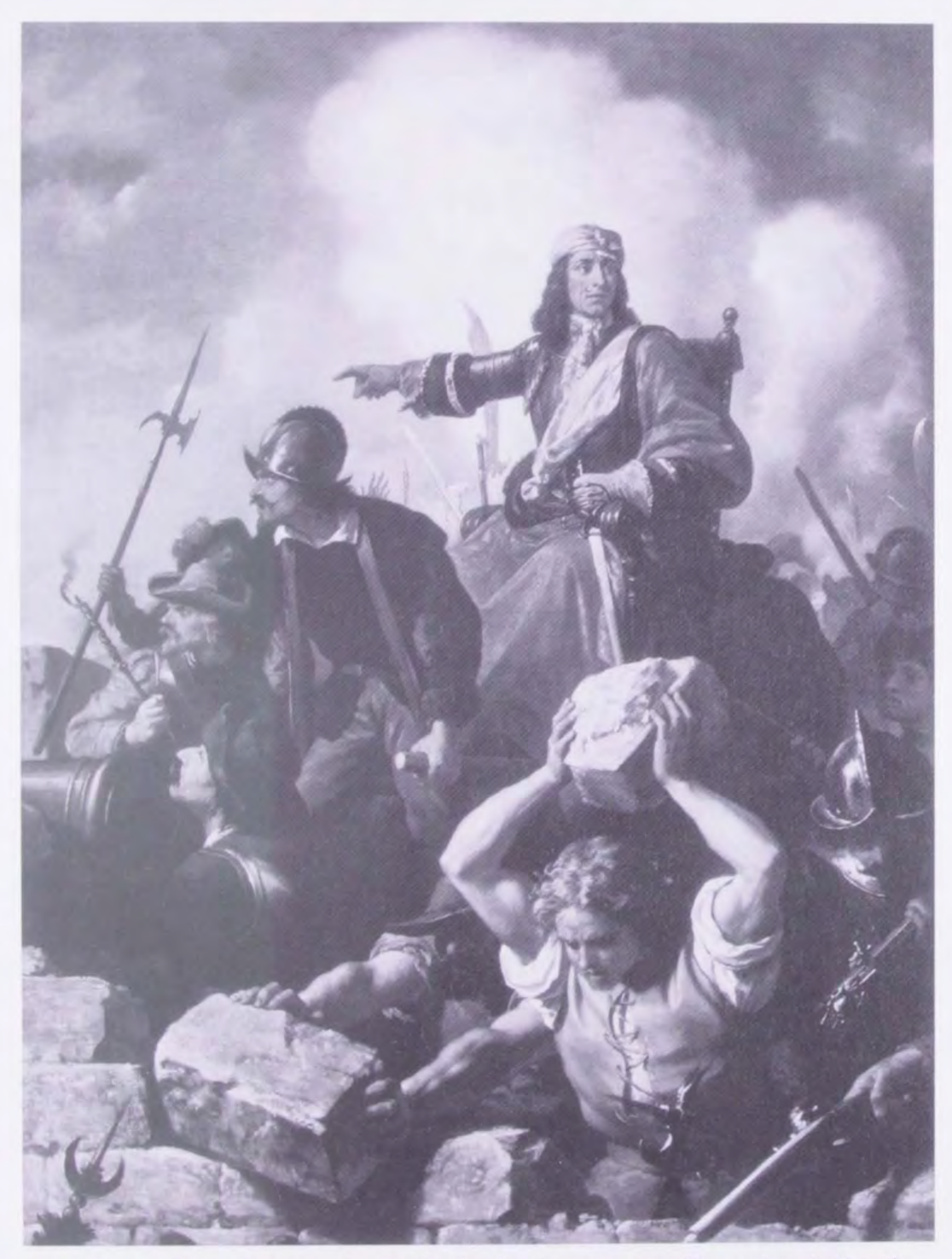


Abb. 5: Carl von Blaas, „Der verwundete Graf Starhemberg leitet von einem Tragsessel aus die Verteidigung der Bastei", Ölskizze, um 1865 (Wien, ÖG)



Graf Rüdiger von Starhemberg Wien vertheidigend.

Abb. 6: Der die Verteidigung Wiens von seinem Tragsessel aus leitende Graf Starhemberg, Xylographie in Wenzig 1861

Aus diesen unterschiedlichen Bildtraditionen entwickelten sich – gleichsam aus dem Ablauf des Geschehens herausgegriffene – (ahistorische) *Einzelszenen* wie „Der verwundete Graf Starhemberg leitet von einem Tragsessel aus die Verteidigung der Bastei“[61] (Abb. 5), wie sie etwa Carl von Blaas für die „Ruhmeshalle“ des „Arsenals“ malte. Bereits vor dieser Arbeit ist der Typus des die Verteidigung Wiens von seinem Tragsessel aus leitenden Grafen Starhemberg in deutschsprachigen illustrierten Geschichtswerken zu beobachten, etwa in einer Xylographie bei Wenzig 1861[62] (Abb. 6) sowie in der reichillustrierten Publikation „Die deutsche Geschichte in Bildern nach Originalzeichnungen deutscher Künstler mit erklärendem Texte von Dr. Friedrich Bülau, fortgesetzt von Heinrich Bernhard Christian Brandes und Theodor Flathe“ (Dresden 1862)[63]. Da das inhaltliche Programm der Ausgestaltung der „Ruhmeshalle“ im Wiener „Arsenal“ nach den Wünschen des Kaisers und Militärs erfolgte, ist anzunehmen, daß die von Blaas vorgestellte Version mehr oder weniger offiziellen Charakter besaß. In diesen Kontext gehört auch Carl Wurzingers unvollendetes Bild „Rüdiger Graf Starhemberg besichtigt, schwer verwundet und getragen, die Verteidigungsarbeiten auf der von den Türken bestürmten Löwelbastei (1683)“[64], das Kaiser Franz Joseph im Jahr



Abb. 7: Starhemberg entsendet Georg Franz Kolschitzky als Kundschafter ins Türkenlager, Lithographie (Wien, ÖNB)

1868 beim Künstler bestellt hatte und das 1883 durch das Oberstkämmereramt für die kaiserliche Gemäldegalerie erworben wurde[65]. Dieses Gemälde zeigt – im Vergleich mit anderen Darstellungen des Themas – eine fast ausschließliche Konzentration auf die Person des Stadtkommandanten. Auch Kronprinz Rudolf besaß ein Gemälde (von August von Wörndle) mit dieser Thematik, das allerdings verlorengegangen ist[66].

In einen mehr volkstümlichen Zusammenhang gehören die Begebenheiten um den Kundschafter Franz Georg Kolschitzky (1640–1694)[67], den angeblichen Begründer des Wiener Kaffeehauses, die zum ersten Mal in ausführlicher Weise in Gottfried Uhlichs „Geschichte der zweyten türkischen Belagerung Wiens" (1783) erzählt werden[68]. Die bildende Kunst griff die Thematik, die auf Uhlich[69], Hormayr oder dem „Österreichischen Volkskalender" basiert, erst später auf – deutlich vor allem in Franz Schams' Gemälde „Kolschitzky überbringt dem Grafen Starhemberg die Nachricht vom Herannahen des Entsatzheeres im Jahre 1683" (1852)[70]. Beliebt war auch das – zeitlich vorangehende – Sujet „Starhemberg entsendet Georg Franz Kolschitzky als Kundschafter ins Türkenlager"[71] (Abb. 7) bzw. – damit zusammenhängend – „Kolschitzky (als Türke verkleidet) im Türkenlager"[72]. Im Jahr 1885 erhielt Caspar von Zumbusch den Auftrag zur Herstellung der Bronzefigur „Franz Georg Kolschitzky" an einer Hausecke in der Favoritenstraße (Nr. 64): In lebendiger Erzählweise hält der berühmte Kundschafter und erste Wiener „Kaffeesieder" in türkischer Tracht (!) eine Tasse sowie eine Kanne in Händen, während zu seinen Füßen türkische Kriegstrophäen und ein voller Sack Kaffee liegen[73].

Neben diesen für die Ikonographie äußerst wirkmächtigen Narrativen, die um bedeutende Persönlichkeiten kreisen, spielen für die Visualisierung der zweiten Türkenbelagerung auch dramatische Kampfszenen, welche die anonyme Masse (als Manifestation des Widerstandswillens der Wiener Bürger) in den Vordergrund rücken, eine bedeutende Rolle: Das

älteste und prominenteste Beispiel dafür ist Leander Ruß' (1809–1864) Gemälde „Sturm der Türken auf die Wiener Löwelbastei 1683“ (1837)[74] – zugleich die älteste bekannte Darstellung des Themas der Kämpfe auf den Basteien, basierend auf den Publikationen Freiherr von Hormayrs. Visualisierungen der Entsatzschlacht vom 12. September 1683 ähneln häufig diesen Szenen der Kämpfe um die Basteien: Eine lavierte Federzeichnung – wahrscheinlich von Leander Ruß[75] – stellt eine Schlachtenszene in den Vordergrund. Dieses Werk dürfte das früheste Beispiel dieses Typus sein, der in der Historienmalerei der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts an sich nur wenig gebräuchlich ist[76]. Ein weiteres Blatt von Ruß mit „Sobieski in Wien“[77] könnte zur Annahme verleiten, daß ehemals eine größere (und heute nicht mehr rekonstruierbare) Serie zum Türkenkrieg des Jahres 1683 existierte. In der Nachfolge von Ruß sind Peter Johann Nepomuk Geigers „STURM DER TÜRKEN AUF DIE WIENER BURG-BASTEI DEN 6. SEPTEMBER 1683.“ (lithographiert von Bauer)[78], das Blatt „Auf dem Zauberhaufen“ (von Wenzel Ottokar Noltsch), eine Illustration in Moriz Bermanns „Alt und Neu. Vergangenheit und Gegenwart in Sage und Geschichte Wiens“ (Wien-Pest 1883) sowie Anton Romakos Gemälde „Sturm auf die Löbelbastei“[79] zu nennen. Eine Kampfszene auf dem Burgravelin stellt auch Noltsch in einer 1886 datierten Gouache in den Vordergrund[80]. In einer Serie von zehn Blättern mit Deckfarbenmalereien zur zweiten Türkenbelagerung von Richard Assmann[81] werden wichtige (und selten dargestellte) Ereignisse im Reportagestil formuliert, etwa der „Einzug der Sieger durch das Stubentor“ mit dem Jubel des Volkes[82]. Im Gegensatz zu den Graphiken der Barockzeit treten im 19. Jahrhundert *Allegorisierungen* der Türkenbelagerung deutlich zurück. Im Vordergrund stehen nun ausführlich im *Reportagestil* geschilderte Szenen sowie die *legendarische Ausformulierung* einzelner Themenbereiche (Marco d'Aviano).

DIE AKTUALISIERUNG DER „PIETAS“ – DIE MESSE AM KAHLENBERG VOR DER ENTSCHEIDENDEN SCHLACHT

Die Begebenheit der Messe vor dem Entsatz mit den versammelten Heerführern, bei der König Sobieski Pater Marco d'Aviano[83] ministrierte, wurde das erste Mal von Joseph Führich aufgegriffen: Das 1842 entstandene Aquarell „Die Messe auf dem Kahlenberg“[84] war für den damaligen Kronprinzen Franz Joseph bestimmt. Wenig später erschien die Komposition Führichs in einer Chromolithographie Vinzenz Katzlers (1846) im Rahmen von Zieglers „Vaterländischer Bilderchronik“ expressiv gesteigert. Das Sujet stellt unmißverständlich die Verbindung zwischen Thron und Altar in den Vordergrund, was bei Führich um so deutlicher wird, als sich Johann Sobieski direkt in einer Achse mit einer Statue des hl. Leopold befindet. Die Tradition der Babenbergerdynastie und die gegenwärtige habsburgische Ver-



Abb. 8: Farbdruck (nach J. Lenner und E. Mader), Österreich als „Verteidiger" des Abendlandes und der Christenheit, 1915 (Wien, Wien Museum)

pflichtung in der „Rettung" des christlichen Abendlandes sind hier zu *einer* Manifestation der „Pietas" zusammengeführt. Am Ende der Meßfeier soll Marco d'Aviano anstatt „Ite missa est" „Johannes vinces" gerufen haben (!)[85], was die Befreiung Wiens historisch zu einer zweiten Konstantinsschlacht dimensionierte. In Quirin Leitners Serie „Gedenkblätter (...)" (1865) wird in einer Lithographie Johann Nepomuk Schönbergs (nach einer Zeichnung von Peter Johann Nepomuk Geiger) ebenfalls die „Messe auf dem Kahlenberg" aufgegriffen („EPISODE VOR DER SCHLACHT AM KAHLENBERGE, DEN 12. SEPTEMBER 1683.")[86]. Pater Marco d'Aviano sollte in diesem Zusammenhang an die christliche Retterfunktion Österreichs erinnern. Dieser Aspekt ist besonders in einem Farbdruck des Jahres 1915 (nach J. Lenner und E. Mader) zu bemerken, in dem Österreich in Zusammenhang mit den Türkenkriegen aus Anlaß des Ersten Weltkriegs die Rolle als „Verteidiger" des Abendlandes und der Christenheit zugesprochen wird[87] (Abb. 8): Das Blatt zeigt in der Mitte Christus mit hervorgehobenem Herzen, links Maria mit der Dornenkrone im Immaculata-Typus und rechts Marc d'Aviano sowie das österreichische Heer unten (Hinweis auf den Ersten Weltkrieg). Verschiedene Traditionsstränge der österreichischen Geschichte („Pietas Austriaca", die Erinnerung an die zweite Türkenbelagerung und die österreichische Marienverehrung) werden hier unter dem Eindruck des Ersten Weltkriegs zu *einem* „Bild" als Ausdruck der vorgeblichen historischen „Rolle" Österreichs *in* Europa verschmolzen.

PATER MARCELLINUS ORTHNER UND DIE VERTEIDIGUNG KLOSTERNEUBURGS

Rund um den eigentlichen und zentralen Belagerungsablauf der Stadt Wien gibt es kleinere Episoden, die für die lokale Geschichtsschreibung zum Teil von erheblicher Bedeutung waren. Am meisten stechen hier die blutige Niedermetzelung der Bürger von Perchtoldsdorf durch die Türken sowie die erfolgreiche Verteidigung Klosterneuburgs durch den Laienbruder Marcellinus Orthner (Ortner) im Juli 1683 hervor – besonders deutlich in Peter Johann Nepomuk Geigers Federlithographie (nach Franz Carl Weidmann) „Der Laienbruder Marcellin Ortner"[88] sowie in Johann Tills d.J. (1827–1894) Gemälde „Marzellin Orthner verteidigt Klosterneuburg gegen die Türken"[89] mit der Instrumentalisierung des Bildtypus des heldenhaften Verteidigungskampfes, zugespitzt in der direkten Gegenüberstellung Marcellinus Orthners mit einem Türken. Die Belagerung Klosterneuburgs durch die Türken war bereits Gegenstand eines Deckenfreskos (um 1689/1695) in der Stiftskirche Klosterneuburg (nächst der Orgel)[90]. Die Verteidigung des Stiftes tritt auch in Franz Sartoris Schrift „Pantheon denkwürdiger Wunderthaten volksthümlicher Heroen und furchtbarer Empörer des österreichischen Gesamt-Reiches" (Wien 1816) auf. Besonderes Ziel dieses Werkes war es, die Liebe zum Vaterland zu fördern[91].

DIE „POPULARISIERUNG" DER ERINNERUNG AN DAS JAHR 1683

Ein wesentlicher Teil des „Türkengedenkjahrs" 1883[92] war eine offizielle Publikation (der Österreichischen Staatsdruckerei) von Wenzel Ottokar Noltsch (1838–1908) [Entwürfe] und Ladislaus Eugen Petrovits (lithographische Zeichnungen) mit dem Titel „Kreuz und Halbmond. Zehn Gedenkblätter an die Belagerung Wiens durch die Türken im Jahre 1683" (Wien 1883)[93]. Die entsprechenden Bleistift- und Federentwürfe befinden sich heute im Wien Museum[94]. Die „Popularisierung" der Erinnerung an die Türkenbelagerung des Jahres 1683 erfolgte besonders im Rahmen des Schulunterrichts mit Werken wie einer Schullehrtafel (im Format 75 x 100 cm), „Der Entsatz der belagerten Kaiserstadt Wien 1683", von Hans Liska (*1907)[95]: Dieser Unterrichtsbehelf verbindet in erstaunlicher Weise das Landschaftspanorama mit einer lebensnah (angeschnittene Gestalten im Vordergrund) wiedergegebenen Darstellung der Ereignisse.

Die Rezeption des Geschehens des Jahres 1683 konnte zweihundert Jahre später auch unter ganz anderen Vorzeichen erfolgen: Beim Kostümfest „Aus der Türkenzeit" (im Großen Musikvereinssaal in Wien) wurde eine breite Überschau zu den wichtigsten Themenkreisen geboten: In einer Xylographie nach einer Originalzeichnung von Alois Greil[96] wurden unter

anderem Kolschitzky, Liebenberg, Sobieski, die Szene „Einzug des Türkenlagers", der Volkssänger Augustin, das Zelt des Großwesirs etc. präsentiert.

DIE „MONUMENTALISIERUNG" DER ERINNERUNG – DAS WIENER „TÜRKENBEFREIUNGSDENKMAL"

Das „Türkenbefreiungsdenkmal" Edmund von Hellmers in der Eingangshalle unter dem Hochturm von St. Stephan (1883–1894), das zum Großteil durch Kriegseinwirkung zerstört wurde (die Reste sind an ursprünglicher Stelle zu einem Erinnerungsmal zusammengestellt), ist das wohl prominenteste Monument zum Gedenken an die Befreiung Wiens von den Türken[97]. Dieses Werk präsentiert auch einen neuen Denkmaltypus: Bis zu diesem Zeitpunkt waren in Wien – mit Ausnahme des „Löwen von Aspern"[98] – nur Denkmäler für Mitglieder des Kaiserhauses oder bedeutende Feldherren errichtet worden. Mit dem „Türkenbefreiungsdenkmal" wurde erstmals „(…) ein historisch bedeutsames Ereignis (…)"[99] dargestellt. Diese Reduktion der Dominanz der „Personalisierung" muß allerdings relativiert werden, da die Binnenstruktur des „Türkenbefreiungsdenkmals" mehr oder weniger aus bedeutenden historischen Persönlichkeiten konstituiert erscheint. In Gestalt eines bewegten Altaraufbaues der Barockzeit (Wandgrab bzw. Altar) verbindet das Denkmal Architektur und Plastik zu einer innovativen „(…) malerischen Bildvorstellung (…)"[100]: Im Mittelteil reitet Rüdiger von Starhemberg in die von der Türkengefahr befreite Stadt ein[101]. Über dem Architrav befinden sich die Doppelstandbilder der Führer des Entsatzheeres (Karl V. von Lothringen und Johann Georg III. von Sachsen links, Johann III. Sobieski von Polen und Max Emanuel von Bayern rechts), auf dem Aufbau Maria mit Kind und der fürbittende Papst Innozenz XI. sowie Kaiser Leopold I. und zu Seiten des Denkmalsockels Bischof Kollonitsch und Bürgermeister Liebenberg.

Die Initiative zur Errichtung dieses Denkmals ging auf das Jahr 1878 und den Wiener Archivdirektor Karl Weiß zurück, der eine entsprechende Eingabe an das Präsidium des Gemeinderates machte – verbunden mit dem Vorschlag, eine Kommission zusammenzustellen (20. Dezember 1878). Es wurde beschlossen, daß das Monument keiner bestimmten Persönlichkeit gewidmet sein sollte und die Aufstellung öffentlich zu erfolgen habe. In der Kommission hatte ursprünglich die Meinung vorgeherrscht, daß die Votivkirche, wo auch der Sarkophag Salms steht, der geeignete Aufstellungsort für ein solches Denkmal sei[102]. In der Folge ging aufgrund einer Aussprache Eitelbergers mit Bürgermeister Uhl die Initiative zur Errichtung eines Denkmals an das Ministerium für Kultus und Unterricht über. Nachdem der Unterrichtsminister Conrad von Eybesfeld Anfang Februar 1882 seinerseits beschlossen hatte, eine Konkurrenz für das Türkenbefreiungsdenkmal auszuschreiben, trat die

Gemeinde von ihrem Projekt zurück[103]. Das „Türkenbefreiungsdenkmal" war grundsätzlich übernational und nichts weniger als „nationalistisch" gedacht. Es besaß einen offensichtlich religiösen Hintergrund und entsprang obrigkeitlicher und nicht bürgerlicher Initiative. Das „Türkenbefreiungsdenkmal" und das Wiener Liebenberg-Denkmal stellen somit zwei *ideologisch und sozial getrennte Sichtweisen* auf das Jahr 1683 dar[104].

Allgemeine Zustimmung fand die Zuerkennung des ersten Preises an Edmund Hellmer (aufgrund der Jurysitzung vom 26. April 1883). In der Folge mußte Hellmer einige Veränderungen an der ursprünglichen Konzeption durchführen, die vor allem in der Bekrönung des Denkmals durch die Gestalt der Immaculata und in der Anbringung des Bildnisses Leopolds I. (bisher im obersten Giebel des Denkmals) als Porträtrelief bestanden – Änderungen, die auf Einsprüche von kirchlicher Seite zurückzuführen sind. Bereits in einer Erklärung des Entwurfes am 28. April 1884 sind Kaiser Leopold I. und Papst Innozenz XI. als Freifiguren neben der Madonna konzipiert. Damit wurde im wesentlichen bereits der endgültige Zustand angedeutet. Wichtige Anregungen zum historischen Hintergrund entnahm der Bildhauer zum Großteil der 1883 erschienenen und reichbebilderten Schrift Viktor von Renners „Geschichte der Belagerung Wiens durch die Türken"[105]. Renners monumentales Epos darf als ein umfassender (Bild- *und* Textquellen) Versuch gewertet werden, die Geschehnisse rund um die zweite Türkenbelagerung zu erklären. Die Motivation des Autors ist im Vorwort skizziert, wo dargelegt wird, daß Belagerung und Entsatz von 1683 die „(…) heutige Größe der österreichisch-ungarischen Monarchie (…)" (!)[106] begründet hätten. Der deutlich chauvinistische Unterton erfährt auch dadurch konkreten Ausdruck, daß – Renner zufolge – Wien seine historische Bestimmung als „(…) Grenzfestung Deutschlands (…) gegen den Ansturm asiatischer Uncultur (…)"[107] erhalten würde. Die feierliche Enthüllung des Türkenbefreiungsmonuments, dessen finanzielle Absicherung durch großzügige Spenden des Kaisers ermöglicht worden war, fand am 13. September 1894 statt. Die von verschiedenen Seiten aus mehrmals wiederholte Warnung, das Denkmal werde – bedingt durch seinen Aufstellungsort – schnell vergessen sein, war nur allzu berechtigt.

DAS „LIEBENBERG-DENKMAL" ALS MONUMENT DER GEMEINDE WIEN

Bürgermeister Johann Andreas Liebenberg (1627–1683) ist in der Geschichte Wiens des späten 17. Jahrhunderts ohne Zweifel *die* herausragende Gestalt. Porträts dieses Bürgermeisters wurden im 19. Jahrhundert zum Teil direkt nach Vorbildern aus dem späten 17. Jahrhundert umgesetzt: So etwa rezipiert ein aufgestochener Stich von Viktor Jasper (1848–1931)[108], hergestellt im Auftrag der Gemeinde Wien, unmittelbar eine verbreitete Graphik Matthias van Sommerens (1680) mit dem Porträt des Bürgermeisters. Die „vera effigies" des Wiener Hel-

den wurde quasi als authentisches Porträt übernommen, weiters rezipierte man den Stich Sommerens in Gestalt eines Holzstichs im Bericht des „Extrablattes" zur Enthüllung des Liebenberg-Denkmals[109] sowie als Porträtmedaillon am Denkmal selbst.

Das Liebenberg-Monument ist ein Hauptwerk Johann Silbernagls und wurde am 12. September 1890 – fast genau 207 Jahre nach der Befreiung Wiens von der Türkengefahr[110] – vor der Mölkerbastei, nahe jener Stelle, die im Jahr 1683 am heftigsten umkämpft war, enthüllt[111]. Bereits am 20. Dezember 1878 hatte der Gemeinderat in einer Plenarsitzung die Aufstellung eines Erinnerungsdenkmals auf einem öffentlichen Platz beschlossen, und Gemeinderat Karl Landsteiner, der ein Bühnenstück mit dem Titel „Der Bürgermeister von Wien" (1883)[112] als Verherrlichung Liebenbergs verfaßte, war der erste, der an ein Monument für Liebenberg dachte und deshalb in der Gemeinderatssitzung vom 14. Oktober 1879 den Antrag für die Errichtung eines Denkmals von seiten des Gemeinderates stellte[113]. Auch für die plastische Dekoration des Festsaals im neuen Wiener Rathaus[114], der am Jahrestag der Entsatzschlacht, dem 12. September 1883, eröffnet wurde, hatte man neben Starhemberg nicht mehr Kollonitsch, sondern unter anderem Bürgermeister Liebenberg ausgewählt. Die 1881 gegründete Bürgervereinigung „Liebenberg" beschloß, den Reinertrag ihrer ersten Vereinsgabe (1883) dem Zweck der Errichtung eines Denkmals zu widmen. Im Zuge der Vorbereitungen für die Gedenkfeierlichkeiten war man bei Nachforschungen auf die Rolle des Bürgermeisters gestoßen[115]. Diese Vereinigung war aber nach ihrer Zusammensetzung außerstande, die Angelegenheit weiterzubetreiben. Die Ideen zu einem Denkmal waren ganz unbestimmt[116]. An eine Konkurrenz war aufgrund der beschränkten finanziellen Möglichkeiten nicht zu denken. Im Juni 1883 machte der Gemeinderat Josef Mathias Aigner als Präsident des Denkmalkomitees Johann Silbernagl das Angebot, eine Zeichnung für ein Denkmal zu entwerfen. Beraten vom Architekten Franz von Neumann d.J. (1844–1905) fabrizierte der Bildhauer bis zum Frühjahr 1884 ein plastisches Modell, das in der Folge zur Ausführung angenommen wurde[117]. Im Juni 1884 erhielt der Künstler zur endgültigen Annahme seines Projekts eine erste Zahlung von 500 Gulden[118]. Zur Fertigstellung lud man nicht nur Bürger, sondern auch Korporationen jener Gewerbe ein, die bereits während der Türkenbelagerung existiert hatten (!): die Branntweiner, Büchsenmacher, Donaufischer, Kaffeesieder, Pfaidler, Wagner, Zuckerbäcker usw., die zu diesem Anlaß in historischen Kostümen erschienen[119].

Nicht unwesentlich für die Genese des Liebenberg-Denkmals sind Entwürfe für das (schließlich vom Gemeinderat abgelehnte) Befreiungsdenkmal auf dem Kahlenberg, die Architekt Andreas Streit dem Gemeinderat Anfang 1883 vorgelegt hatte (zwei Varianten: Obelisk oder Gedenksäule). Dieses sollte an seiner Spitze auf einer Kugel eine Victoria (mit Schwert und Kreuz) und auf dem Sockel die Bildnisse von Liebenberg, Starhemberg, Karl von Lothringen und Sobieski tragen. Vielleicht bildeten diese Entwürfe, die Aigner kann-

te, die Ausgangsbasis für die Entwürfe Silbernagls[120]. Nach einer Eingabe des Denkmalkomitees von Anfang Februar 1886 an das Ministerium des Inneren um Zuschüsse aus dem Stadterweiterungsfonds und nach einem gedruckten Spendenaufruf des Komitees dürfte das Modell an den restlichen Seiten die Bildnisse von Karl von Lothringen, Sobieski und Starhemberg gezeigt haben[121]. Wann es aber zur Reduzierung der Ikonographie auf Liebenberg allein gekommen ist, läßt sich heute nicht mehr sagen. Noch im Jahr 1886 war davon die Rede, daß das Denkmal die Verdienste der Wiener Bürger und Liebenbergs hervorheben und zugleich die Medaillons der wichtigsten Anführer zeigen sollte[122]. Der Aufstellungsort als Kreuzungspunkt zwischen der Mölkerbastei und der Schreyvogelgasse, an dem heute das Denkmal steht, war von Anfang an konzipiert und entspricht den historischen Umständen der heftigen Kämpfe des Jahres 1683.

Der obeliskförmige Aufbau des Denkmals wird von einer Siegesgöttin gekrönt, die den Lorbeerkranz in der erhobenen Rechten hält. Zwei kleine geflügelte Genien umkränzen mit einem Lorbeergewinde das am Sockel befindliche Reliefmedaillon mit dem Porträt Liebenbergs. Auch der auf den Stufen vor dem Sockel ruhende Löwe mit dem Türkenschild zwischen seinen Pranken sowie die seitlich angebrachten Waffen glorifizieren den Bürgermeister Wiens. Der Obelisk hat an der Vorder- und Rückseite je eine Gußplatte mit Widmungen, die von Alfred Ritter von Arneth verfaßt wurden, und zwar vorne an der Ringstraßenseite: „Johann Andreas von Liebenberg, Bürgermeister von Wien 1683" und an der Rückseite: „Seinem in äußerster Bedrängnis durch Muth und Ausdauer voranleuchtendem Oberhaupte das dankbare Wien 1890". Die Medaille auf die Enthüllung des Liebenberg-Denkmals 1890 zeigt am Avers das Brustbild Liebenbergs über der Vedute Wiens und am Revers das Denkmal[123].

Die Umstände der Errichtung dieses Monuments müssen im größeren Kontext der Diskussion der historischen Rolle des Wiener Bürgertums im Jahr 1683 gesehen werden. Im Jahr 1882 war in Graz Onno Klopps Publikation „Das Jahr 1683 und der folgende große Türkenkrieg bis zum Frieden von Carlowitz 1699" erschienen, worin aus einer ultrakonservativen Position die damalige Haltung der Wiener Bürger heftig angegriffen wurde. In zahlreichen Entgegnungen wurde daraufhin auf die Bedeutung Liebenbergs hingewiesen, unter anderen auch von Archivdirektor Weiß. Auch die „Bürgervereinigung Liebenberg" gab eine Entgegnung unter dem Titel „Wienerisches Ehrenkränzlein von 1683. Unparteische Prüfung der Anschuldigungen des Herrn Onno Klopp durch eine Vereinigung von Wiener Bürgern. Hrsg. als erste Vereinsgabe der >Bürgervereinigung Liebenberg<" (Wien 1883) heraus[124]. Klar wird in dieser Publikation die unumstößliche Anhänglichkeit Wiens an Fürstenhaus und Vaterland in den Vordergrund gestellt und das „(…) heilige Band zwischen Fürst und Volk (…)"[125] propagiert. Das Liebenberg-Denkmal stellt somit gleichsam die Antwort der Liberalen auf Anschuldigungen dar, die sich gegen die Bürger Wiens richteten, denen

konservative wie tschechisch-nationalistische Kreise vorwarfen, nicht aktiv genug an der Verteidigung der Stadt im Jahr 1683 teilgenommen zu haben[126]. Die liberalen – zur Zeit der Denkmalsenthüllung regierenden – Stadträte glaubten Wien als „Bollwerk der modernen Kultur" gegen die „Türken von heute", die christlich-soziale-antisemitische Partei, die sich heftig gegen die zweite Stadterweiterung ausgesprochen hatte, verteidigen zu müssen[127]. Das Liebenberg-Denkmal sollte somit kein obrigkeitliches, sondern ein *Monument der Wiener Bürgerschaft* sein, die sich in ihrem heldenhaften Bürgermeister selbst ehrte. Das Monument war alles andere als religiös gestaltet: Als Bekrönung trug es, anders als das „Türkenbefreiungsdenkmal", nicht die Figur der „Magna Mater Austriae", sondern die „heidnische" Victoria. In den Akten zur Entstehung des Denkmals fehlt jede Erwähnung des „christlichen Abendlandes".

DAS „TÜRKENGEDÄCHTNIS" IM WIENER KIRCHENBAU

Eine ähnliche Intention wie das „Türkenbefreiungsdenkmal" sollte die Pfarrkirche zum hl. Joseph an der Türkenschanze zu Weinhaus („Weinhauser Pfarrkirche", Wien XVIII., Gentzgasse, Pfarrer-Deckert-Platz)[128] vermitteln, die als imposanter Ziegelrohbau von Friedrich von Schmidt (1883–1893) erbaut und bereits am 12. Mai 1889 geweiht wurde. Eine Inschrift im Vorraum (rechts vom Eingang) zitiert die entsprechende Widmung: „Diese Kirche wurde erbaut / zu Ehren des hl. Joseph, des Nährvaters Jesu Christi, / des Schutzpatrons der hl. Kirche / und des Hauses Österreich; / zum Andenken an die glorreiche Befreiung Wiens / aus der Türkennoth im J. 1683 / (…)"[129]. Ihre Entstehung verdankt die Kirche Dr. Josef Deckert († 1901), der auch ihr erster Pfarrer war. Er sah seine Lebensaufgabe darin, zur Erinnerung an das für die katholische Kirche wie für Österreich bedeutsame Ereignis der Befreiung Wiens von den Türken ein Monument zu Ehren des hl. Joseph in Gestalt einer Kirche zu errichten[130]. Die Josephskirche wurde unweit der Stelle erbaut, wo das Zentrum des siegreichen Entsatzheeres 1683 die Türkenschanze überrannte. Im „Sendboten des hl. Josef" schuf sich Deckert ein literarisches Organ für seine schriftstellerische Arbeit. Die Ausstattung der Kirche ist ganz auf die Ikonographie des hl. Joseph konzentriert. So verzeichnet eine Schriftzeile an den Fenstergesimsen die Namen von Persönlichkeiten, die sich um die Förderung der Josephsverehrung bemühten (von Justinus bis Clemens Maria Hofbauer). Die Seitenschiffe tragen Bilder, die – der Reihe nach, von rechts vorne beginnend, betrachtet – einen kurzen Überblick über die biblische bzw. Kirchengeschichte geben. Im linken Seitenschiff setzt sich die Bildergalerie der Heiligen mit den lateinischen Kirchenvätern Augustinus und Hieronymus fort, danach Ordensgründer wie der hl. Dominikus und der hl. Franziskus, anschließend sind der hl. König Ferdinand (III.) und die hl. Landgräfin

Elisabeth von Thüringen, die Märtyrerinnen Lucia und Agnes sowie die hl. Theresia von Avila und die hl. Monika als Mutter des hl. Augustinus dargestellt. Von Bedeutung ist auch, daß die heutige Inneneinrichtung[131], die Themenkreisen der christlichen Ikonographie verpflichtet ist, ursprünglich andere Akzente erhalten sollte: Dabei ist von folgenden geplanten Szenen in Gestalt von Glasmalereien zu lesen: die Messe am Kahlenberg vor der Entscheidungsschlacht, die Segnung des Entsatzheeres durch Marco d'Aviano, Graf Starhemberg an der Löwelbastei, die geheime Deputation mit dem Grafen Kaplíř an der Spitze, Bürgermeister Liebenberg an der Spitze der Bürgerschaft, Dr. Paul Sorbait umgeben von den Hauptleuten und dem Fahnenträger der Studenten von Wien, Bischof Kollonitsch mit der von ihm geretteten Kinderschar etc.[132]. Die bereits 1886 erschienene Schrift „Die St. Josephs-Votivkirche auf der Türkenschanze zu Weinhaus bei Wien" (Separat-Abdruck aus dem Sendboten-Almanach) [Wien 1886] verdeutlicht die wichtige Stellung dieser Kirche und betont in ungewöhnlich deutlicher Weise die Bedeutung des Kirchenbaus, der „(…) zum Andenken an die Großthaten unserer glorreichen Vorfahren (…)"[133] errichtet wurde und dergestalt ein „(…) Mausoleum für die vaterländischen Helden (…)"[134] darstellt. Explizit wird hier festgehalten: „(…) In diesem Falle gewinnt eine Kirche neben dem *religiösen* Charakter auch eine *politische* Bedeutung und werden ihr die Merkmale eines *religiös-politischen* Monumentes mit unauslöschlichen Zügen eingeprägt, wo heilige *Gottesfurcht* und innige *Vaterlandsliebe* zugleich zur sinnfälligen Darstellung gelangen. (…)"[135]. Die Grundpfeiler habsburgischer Identitätsstiftung werden hier in fast unüberbietbarer Engführung im Sinne eines politischen Katholizismus verdeutlicht: „(…) unerschütterliche christliche Gesinnung (…)" und „(…) unbefleckte Treue gegen Kaiser und Reich (…)"[136]. Dieser politisch-religiösen Zielrichtung des Gedenkens an das Jahr 1683 (mit den ideologischen Stützpfeilern Dynastie, Monarchie und Kirche) entspricht letztlich Kardinal Cölestin Ganglbauers Hirtenschreiben zur kirchlichen Säkularfeier von 1883, das eine starke Frontstellung zwischen der christlichen Kultur und dem feindlichen, aber politisch damals nicht mehr relevanten Islam formulierte[137].

Aus Anlaß des fünfzigjährigen Regierungsjubiläums Kaiser Franz Josephs (1898) wurde die alte, dem hl. Laurentius geweihte Schloßkapelle in Breitensee (Wien XIV.) aus der Mitte des 18. Jahrhunderts durch einen neugotischen Backsteinbau ersetzt („Breitenseer Pfarrkirche hl. Laurentius"). Die Pläne dafür stammen von Ludwig Zatzka. Auch das Programm der Glasfenster, deren Ausführung durch die St.-Lukas-Glasmalerei 1898 erfolgte, entspricht dem Zweck des Baus als Pfarr- und Kaiserjubiläumskirche[138]. Besonders interessant sind die sechs Fenster der beiden Querschiffe, die in unmittelbarem Zusammenhang mit der Christianisierung des Abendlandes und der Familiengeschichte der Habsburger stehen: im rechten Querschiff der reitende Kaiser Konstantin, dem ein Engel das Kreuz zeigt („Kreuzesvision" an der Milvischen Brücke), darunter der hl. Stephan mit der ungarischen Kö-

nigskrone, begleitet von einem Priester (bzw. Diakon), darunter Medaillons mit Bildnissen des Kaisers und der Kaiserin sowie die Wappen Österreichs und Ungarns, links davon die Huldigung der Stände an König Rudolf I. und rechts davon „Kaiser Ferdinand II. vor einem Altar kniend" als Demonstration der Frömmigkeit dieses Kaisers[139]. Den Bezug zum Kaiserhaus verdeutlicht die im rechten Fenster enthaltene Inschrift: „In Liebe / und Treue zu / unserem angestammten Kaiserhause". Die Engel unter den Szenen unterstreichen mit dem Wahlspruch von Kaiser Franz I., „Iustitia regnorum fundamentum", den engen Bezug zum Erzhaus. Im linken Querschiff sind der hl. Nährvater Joseph und der hl. Leopold dargestellt, links davon „Kaiser Karl V. befreit gefangene Christen"[140], rechts die „Segnung der Befreier Wiens bei der zweiten Türkenbelagerung", darunter der betende Kaiser Leopold I. vor der Immaculata und der Stadtsilhouette Wiens. Die Besonderheit der inhaltlichen Konzeption dieser Fenster besteht auch darin, daß die Wappenleiste sich nicht – wie in der Wiener Votivkirche – auf die Gesamtheit der habsburgischen Kronländer bezieht, sondern jeweils konkret auf die entsprechende Szene abgestimmt ist. So werden die Szenen der Türkenkriege mit den Wappen Wiens und Lothringens kombiniert. Ähnlich umfangreiche Programme im Medium der Glasmalerei, die weit in die habsburgische Geschichte ausgreifen, sind eher selten. Von Bedeutung ist hier vor allem das Glasfenster František Urbans (1913) in der Barbara-Kirche von Kutné Hoře (Kuttenberg), das den betenden Kaiser vor der Dreifaltigkeit, unter anderem vom hl. Franz von Assisi empfohlen, zeigt[141].



Abb. 1: Johann Peter Krafft, „Der Abschied des Landwehrmannes", Gemälde, 1813 (Wien, ÖG)

2 Geschichte als Gegenwart – die Präsenz zeitgenössischer Ereignisse in der Kunst

„(…) Wehe uns, wenn wir Geschichte für überflüssig, für unzeitig halten; nein gerade jetzt, ist sie die wichtigste, die einflußreichste aller Wissenschaften; sollte es wenigstens sein. – Dringender als je ist ihre Pflege. (…)“[1]

DER „LANDWEHRMANN“ ALS ANONYMISIERUNG DER ERINNERUNG AN DIE BEFREIUNGSKRIEGE

Der Aufbruch der Freiwilligen zum Kampf ist ein Themenkreis, der die Visualisierung der Ereignisse der Befreiungskriege insgesamt charakterisiert und bereits vor Johann Peter Kraffts Werken nachweisbar ist. Regional und national sind hier aber deutliche Unterschiede zu konstatieren[2]. Das im Jahr 1813 entstandene, 1815 vom Kaiser angekaufte und bei der ersten akademischen Kunstausstellung (bei St. Anna in Wien) präsentierte Gemälde „Der Abschied des Landwehrmannes“ (Abb. 1)[3] brachte Krafft Beifall von allen Seiten und sollte in der Folge eine ausgesprochene Vorbildfunktion erfüllen. Dieses berühmte Werk dokumentiert den Höhepunkt nationaler Kraftanstrengungen gegen Napoleon und ist aufgrund *eigener* Entscheidung des Malers (!) entstanden: Am Beispiel einer anonymen Familie wird – gleichsam stellvertretend für alle – der Opfermut des Volkes und die Begeisterung des Kampfes für das Vaterland in den Vordergrund gestellt. Kraffts monumentale Darstellung ist in Österreich zwar eine erstmalige Erscheinung, im europäischen Kontext schließt sie an andere Werke an: Bereits Sigmund Freudenberger hatte als kolorierte Radierung den „Abschied des Schweizer Soldaten“ (um 1780)[4] gestaltet. Auch Jakob Gauermann (1772–1843) stellte im Rahmen des von Alexandre Delaborde herausgegebenen Prachtwerks „Voyage pittoresque en Autriche“ (Paris 1821/1822) einen ähnlichen Themenkanon mit einem österreichischen Landwehrmann dar[5]. Insbesondere wird bei Krafft eine Kompositionsidee Jacques-Louis Davids ins bürgerliche Ambiente transponiert sowie französische Vorbilder mit der Thematik der Abschied nehmenden Krieger verarbeitet. Möglicherweise ist auch Karl Ruß' Aquarell „Die Brüder Murhofer“ (1810)[6] – drei Brüder leisten ihrem alten und kranken Vater beim Abschied einen Schwur – eine wichtige Anregung gewesen. Kraffts „Abschied“ wurde sogleich von Carl Rahl d.Ä. gestochen, wenig später von Blasius Höfel, was Krafft die weite Verbreitung seines Rufes als „vaterländischer“ Maler sicherte[7]. Nach der Aufstellung des Gemäldes auf der Bastei – für das Volk – und schließlich bei der „Akademischen

Kunstausstellung" 1815 wurde es vom Kaiser für seine Gemäldegalerie angekauft. Er ließ es unverzüglich „(…) zur Aufmunterung inländischer Künstler (…)"[8] präsentieren. Durch den Appell an die einfachen Bevölkerungsschichten konnte eine stärkere Identifikation mit der Volkserhebung erfolgen. Die „Anonymisierung" des Geschehens, die im Denkmalkult erst wesentlich später anzutreffen ist, wird hier vorweggenommen.

Der Kaiser gab dem Maler den Auftrag zur Anfertigung eines Pendants, nämlich der „Heimkehr" des Landwehrmannes: Im Jahr 1817 entstand die erste Version von „Die Heimkehr des Landwehrmannes"[9]. Es ist aber zweifelhaft, ob Krafft ursprünglich ein derartiges Gegenstück geplant hatte; der „Abschied" war in gewissem Sinn bereits ein solches und zwar in der einprägsamen Gegenüberstellung vom „Aufbruch des Staates (Feldherr) zu jenem des Volkes (Landwehrmann)"[10]. Für die große Fassung von „Die Heimkehr des Landwehrmannes" (1820) wählte der Maler einen etwas späteren Moment im Ablauf des Geschehens: Die erste Freude des Wiedersehens ist vorbei und nicht der Landwehrmann, sondern die Begrüßungsszene steht im Vordergrund, was einen entscheidenden Schritt in Richtung Genrebild bedeutet[11]. Im Zentrum von Kraffts „Heimkehr" steht die Gefühlswelt des einfachen Volkes wie der Ausdruck von Schmerz, Freude, Abschied und Heimkehr, wie sie als Gefühle im Kreis der Familie erlebt werden.

Eine Variante auf „Abschied" *und* „Heimkehr" des Landwehrmannes im Sinne einer Allegorie auf die „Laufbahn des österreichischen Kriegers" überhaupt stellt eine Lithographie Vinzenz Katzlers aus dem Jahr 1864[12] dar: Abschied und Heimkehr des Landwehrmannes werden dort mit der Geburt des Soldaten, dem letzten Kuß und einer Schlachtszene kombiniert. Als monarchischer Bezugspunkt wird Kaiser Franz Joseph in einem Medaillon gezeigt. Signifikant für die österreichische Kunst im 19. Jahrhundert ist, daß sich – wie auch aus anderen Beispielen deutlich wird – in Kraffts „Bilderpaar" zwei Gattungen begegnen und vermengen: das Historien- und das Genrebild[13]. Allerdings ist die politische Funktion dieser Bilder bedeutender einzuschätzen als ihr Rang als Abbild des täglichen Lebens. Auf der einen Seite ist das Bilderpaar ein „politisch motiviertes Ereignisbild"[14], auf der anderen Seite wurde das einzelne „Individuum" in das Zentrum gestellt und dadurch das Geschehen „anonymisiert". Dabei darf nicht vergessen werden, daß mit dem „Abschied" ein grundlegender Bildtypus geschaffen worden war, der weit über den historischen Anlaßfall der Befreiungskriege hinaus Nachwirkungen haben sollte.

ZUR BILDTRADITION DES SOLDATENABSCHIEDS

Die Thematik „Abschied des Kriegers" fungierte im 19. Jahrhundert praktisch als Leitmotiv in vielen Darstellungen mit nationaler Thematik[15]. Die Popularisierung dieses Images

des Soldatenabschieds (als Mischung von zeitgenössischem Historienbild und Genre) setzte bereits früh ein, etwa in einem Druck in Wien-Josefstadt (bei C. Seipp) aus dem Jahr 1813[16] mit dem Titel „Abschied des oesterreichischen Landwehrmanns bei dem Ausmarsch in's Feld 1813" und in anderen Gattungen wie in einem Trinkbecher von Anton Kothgasser[17]. Dabei ist darauf zu verweisen, daß das Abschiedsthema insgesamt überaus verbreitet war, so etwa in Leopold Löfflers „Ein griechischer Krieger nimmt Abschied" (1847)[18], wobei hier auf den griechischen Freiheitskampf gegen die Türken von 1821 bis 1829 angespielt wird. Spätere Nachwirkungen dieses Themenkreises sind besonders im Zuge der Revolution von 1848 zu beobachten: Dazu gehört etwa eine Lithographie von Josef Albrecht, „October 1848 / Der Abschied des Nationalgarden." aus dem Jahr 1849[19], wo das Krafftsche Abschiedsmotiv verarbeitet und an die neue Situation der Revolution angepaßt wird. Als Pendant dazu ist Albrechts Lithographie „Die Rückkehr des Nationalgarden"[20] (1849) zu sehen. Als Standardmotive in diesen beiden – einfach gestalteten – Szenen fungieren der Nationalgardist sowie Frau und Kind. Auch Friedrich Treml hat dieses Sujet in „Der Abschied des Rekruten" (1850) thematisiert[21]. Zudem stehen Ferdinand Georg Waldmüllers „Abschied eines Conscribierten" (1858)[22] und „Der Heimkehrende aus dem Kriege" (1859)[23] letztlich in der Tradition Kraffts. Diese Richtung vertritt auch „Der Abschied des Offiziers" und „Der Abschied des Rekruten" (1836)[24] von Albert Schindler (1805–1861) bzw. „Rückkehr in die Heimat" von Friedrich Treml (1839)[25]. Deutlich ins Romantische getaucht erscheint die Heimkehrszene als Liebesmotiv in Franz Eybls (1806–1880) „Heimkehr eines Landmannes"[26].

Besondere Bedeutung und Popularisierung erhielt das Sujet dort, wo es in einer Folge von Darstellungen eingebunden und romanartig vorgetragen wird, etwa in „Das Vaterunser, oder, acht Momente aus dem Leben eines Landmannes in acht bildlichen Darstellungen mit allegorischen Randverzierungen und erklärenden Texte (sic!), herausgegeben von F. X. Wihan, k. k. Gymnasial-Professor in Königgrätz. Der reine Ertrag ist dem Blindeninstitute in Linz bestimmt" (o.J.). Die entsprechenden Lithographien wurden bei Carl Gerold gedruckt. Diese Erzählfolge, die das jeweilige Ereignis mit einem Abschnitt aus dem „Vater unser" kombiniert (!), berichtet vom Krieg, der die (mit ständigem Gottvertrauen ausgestattete) Familie heimsucht. Das letzte Blatt stellt den Sieg über den Feind dar: Vater und Sohn stehen in einer Landschaft und blicken auf eine Stadt, kombiniert mit dem Vers: „Erlöse uns von allem Übel. Amen". Insgesamt ist das Werk ein Appell an Demut und Gottvertrauen angesichts politisch schwieriger Zeiten. Zugleich aber wird an den Bürger als Patrioten appelliert[27]. Die Bedeutung der Thematik „Abschied" ist zudem ein wesentliches Thema der Literatur, wenn man an Heinrich Joseph von Collins Gedicht „Der Bräutigam" denkt, das den Aufbruch eines Wehrmannes schildert[28]. Vergleichbare Bedeutung besitzt das Heimkehrmotiv in Schillers „Lied von der Glocke"[29], wie es in Albert Schindlers Aquarell „Heimkehr"[30] thematisiert wird, das als Vorlage für eine Serie von sechs Lithographien von Friedrich Leybold diente.

DIE MYTHISIERUNG DER ERINNERUNG AN DIE BEFREIUNGSKRIEGE – DAS JAHR 1809

Diese Visualisierungen von Ereignissen der Befreiungskriege stehen nicht isoliert, sondern besitzen Pendants in literarischen Erzählungen: Insbesondere die Schlacht von Aspern (1809) ist hier *der* zentrale österreichische „Gedächtnisort" und dies bereits seit Hormayr[31]. In der Publikation Sagenwelt 1837–1839[32] – in Gesprächen zwischen Vater und Sohn und Unterredungen mit der Bevölkerung von Aspern[33] – wird die Mythisierung dieses Ereignisses auf die Spitze getrieben und als Auftrag formuliert: „(...) Die Aspernschlacht, die uns doch kann belehren, / Was ein geeinigt Volk mit Gott vermag, (...)"[34]. Das wirkmächtige Geschehen der Schlacht wird im Gedächtnis des Volkes (die „Neuner") als zeitlich *unmittelbar* interpretiert, und dies weit vor den monumentalen Ausstattungen und Denkmälern der zweiten Jahrhunderthälfte. Besonders Friedrich Tremls (1816–1852) Werke zeigen diese Gegenwart des Vergangenen am deutlichsten im Wiederauffinden von altem Kriegsgerät, das in unmittelbarem Zusammenhang mit der Erinnerung an die Befreiungskriege steht. Für diesen betont retrospektiven Zugang steht etwa Tremls „Der Traum des Bauern auf dem Schlachtfeld von Aspern" (1847)[35], weiters eine Lithographie von Faustinus Herr (tätig um 1840) mit dem Titel „ERINNERUNG an das SCHLACHTFELD bei ASPERN. / Das Original-Gemälde befindet sich in der Sammlung des Herrn A. Jäger, in Enzersdorf, nächst Wien."[36] (Abb. 2). Diese Richtung vertritt auch eine kolorierte Aquatinta („Die Heimkehr des Soldaten") von Vincenz Raimund Grüner (um 1814)[37], die zeigt, wie das Feld, das im Krieg treu beschützt werden mußte, in Friedenszeiten bepflanzt werden kann: Der Krieger, der heimkehrt, erhält eine Schaufel, um das „Feld" (nun nicht mehr das Schlachtfeld) zu bebauen. Die „Heimkehr des Soldaten" ist auch das Thema eines Aquarells von Treml aus dem Jahr 1849: Der Soldat findet bei der Heimkehr die Überreste des Krieges – eine Kanonenkugel und eine Degen-



Abb. 2: Faustinus Herr, „Erinnerung an das Schlachtfeld bei Aspern", Lithographie, um 1840 (Wien, HGM)



Abb. 3: Franz Kollarž (nach Friedrich Treml), „Das Grab der Gefallenen des 10ten Jäger-Bataillons auf dem Friedhofe von Sta Lucia" (zum 6. Mai 1848), getönte Lithographie (Wien, HGM)

scheide[38]. Auch die Trauer um den gefallenen Kameraden ist im Rahmen von Tremls Œuvre ein markanter Themenschwerpunkt: In einer getönten Lithographie von Franz Kollarž (nach Treml), „Das Grab der Gefallenen / des 10ten Jäger-Bataillons auf dem Friedhofe von Sta Lucia." (zum 6. Mai 1848)[39] (Abb. 3), steht ein Soldat sinnierend vor dem Grab eines gefallenen Kameraden, ähnlich in einer Lithographie von Heinrich Gerhart (Gerhardt)[40]. Für den Tiroler Bereich kann hier als anschauliches „Reflexionsmotiv" Franz von Defreggers Gemälde „Die Kriegsgeschichten" (1887)[41] (Abb. 4) dienen – ein Bild, das die Vergangenheit gleichsam im Kontext der Erzählung Gegenwart werden läßt[42].

So sehr die (ferne) habsburgische Vergangenheit in Gedenkblättern thematisiert erscheint, so wenig stehen Schlachtenereignisse der unmittelbaren Gegenwart



Abb. 4: Franz von Defregger, „Die Kriegsgeschichten", Gemälde, 1887 (Wien, ÖNB)



Abb. 5: Ludwig Johann Karl Zamarski (nach Franz Kollarž), „Erinnerungs-Blatt an das Jahr 1866", typographischer Farbdruck (Wien, Wien Museum)

im Zentrum des Interesses der Bildpropaganda[43]. Eine interessante Ausnahme stellt hier ein „Erinnerungs-Blatt an das Jahr 1866", ein typographischer Farbdruck von Ludwig Johann Karl Zamarski (Wien) nach Franz Kollarž[44] (Abb. 5), dar: In der Mitte wird der „Austria" von verschiedenen Ständen gehuldigt, unten sind die Brustporträts von Tegetthoff, Erzherzog Albrecht und Kronprinz Albert von Sachsen zu sehen. Die kleinformatigen Szenen erläutern die militärischen und politischen Ereignisse des Jahres 1866: oben links Franz Joseph auf dem Schlachtfeld von Königgrätz, oben rechts „Skalic" mit Franz Joseph, unten links der Empfang Franz Josephs in Prag und unten rechts der Empfang des Kaisers in Wien.

DAS INTERESSE AN DER VISUALISIERUNG „VATERLÄNDISCHER" THEMEN

Auch lange nach dem Ende der Befreiungskriege war man daran interessiert, den Bürger auf sentimentale und moralisierende Weise an das Vaterland zu binden. Hormayr berichtet etwa, daß sich der Kaiser in den Kunstausstellungen speziell für die „vaterländischen Gegenstände"[45] interessierte. Bereits im Jahr 1811 hatte Andreas Magnus Hunglinger, Lehrer für Zeichnen und Malen am Theresianum in Wien, in Baden bei Wien das „erste österreichische Museum für vaterländische Kunst" gegründet. Von diesem ca. 80 Gemälde umfassenden Museum existiert noch das Verzeichnis[46]. Im gleichen Jahr veröffentlichte Albert Christoph Dies in den „Vaterländischen Blättern" anonym „Hingeworfene Bemerkungen über die Kunst und deren Notwendigkeit in Hinsicht auf das Finanzwesen". Dort unterbreitete er den Vorschlag zu einem „Museum heutiger Kunst in den österreichischen Staaten": Pa-

triotismus, Erweckung des Volkssinnes zum Kunstgenuß, Belebung des Kunsthandwerkes, Sammlung der Kunst des Tages und vieles mehr nennt Dies in einem Atemzug[47].

In den Jahren 1817 und 1819 schuf Johann Peter Krafft für das Militär-Invalidenhaus auf der Landstraße in Wien „(…) die vermutlich erste Ruhmeshalle, die man auch so nennt und als solche plant. (…)"[48]: zwei große historische Ereignisbilder mit Themen aus der Zeit der Befreiungskriege: „Siegesmeldung des Fürsten Schwarzenberg nach der Schlacht bei Leipzig, 1813, an die alliierten Monarchen"[49] und „Erzherzog Carl mit seinem Stab in der Schlacht bei Aspern, 1809"[50]. Man wollte den dortigen Ehrensaal als Denkmal für das österreichische Militär – im Typus einer Schlachtengalerie – gestalten[51] und dieses Vorhaben mit Hilfe gemalter und plastischer Werke realisieren. Der Wiener Bildhauer Joseph Klieber bekam im Jahr 1814 den entsprechenden Auftrag, Büsten berühmter österreichischer Feldherren zu schaffen[52]. Das erste Gemälde stifteten die Niederösterreichischen Stände (diese betrachteten es als Ehre, das Honorar von 4000 fl. an Krafft zu bezahlen), das zweite die Bürger von Wien. Die Werke wurden 1817 bzw. 1820 im „Ehrensaal" des Invalidenhauses angebracht. Beide Gemälde zählten zu den wichtigen Sehenswürdigkeiten Wiens und waren an den Jahrestagen der Schlacht öffentlich zugänglich[53]. Die Siegesmeldung Schwarzenbergs 1813, ein wichtiger Bezugspunkt österreichischer Ikonographie im 19. Jahrhundert, wurde auch literarisch verherrlicht, etwa in Aloys Weissenbachs Gedicht „Der heilige Augenblick" (1813)[54]. In der literarischen Rezeption der Gemälde Kraffts bezeichnen beide Werke den österreichischen Anteil im Befreiungskampf – „Aspern in streng nationaler, Leipzig in universeller Richtung!"[55]. Die Werke bezeichnen demnach zusammen ein *geschlossenes* Programm der Manifestation österreichischen Verteidigungswillens: Im Gemälde „Erzherzog Carl mit seinem Stab in der Schlacht bei Aspern, 1809" ist es vor allem der tödlich verwundete Unterleutnant, der von seinem Kameraden versorgt wird, der die Szene dramatisiert und diese dem Publikum im Wortsinn „nahebringt"[56].

Man betrachtete das Bilderpaar Kraffts, dessen Bedeutung sich durch zahlreiche Repliken noch erhöhte, als Denkmäler für die österreichische Armee und die Befreiung des Jahres 1814. Jahr für Jahr pilgerten Scharen am Jahrestag der Leipziger Schlacht zum „Ehrensaal" des Invalidenhauses. Die *dualistische* gattungsmäßige Konzeption als Gruppenporträt *und* Ereignisbild entsprach letztlich der Rolle, die sie im Programm des Saales zu spielen hatten: Bewunderung für die handelnden Personen zu wecken und das Nachempfinden der Ereignisse zu fördern. Die Gemälde selbst sind keine dokumentarischen „Schlachtenbilder", sondern „in historischer Aktion befindliche Gruppenporträts"[57], die zur *Personalisierung*[58] und *denkmalhaften* Überhöhung des Geschehens einladen.

DER HOFBURG-ZYKLUS JOHANN PETER KRAFFTS ALS NEUFORMULIERUNG DES GESCHICHTLICHEN EREIGNISBILDES

Johann Peter Krafft galt seit der Schöpfung seiner großen historischen Ereignisbilder als *der* vaterländische Künstler schlechthin und seit seiner Ernennung zum Direktor der Gemäldegalerie im Belvedere (1828) als Autorität in Kunstsachen. Um 1830 war es erneut Krafft, der in Wien ein weiteres wichtiges und innovatives Denkmal der Historienmalerei – als Ausstattungsidee ohne entsprechende Parallelen – schuf: einen Zyklus von drei enkaustischen Wandbildern, die – vom Kaiser am 25. April 1825 in Auftrag gegeben (die Auswahl der Ereignisse geht auf Kaiserin Carolina Augusta zurück) – zwischen 1828 und 1832 für den „Audienzsaal" (Reichskanzleitrakt) in der Wiener Hofburg entstanden und drei bemerkenswerte Szenen aus dem Leben des Kaisers zeigen[59]: „Die Rückkehr des Kaisers Franz I. aus Preßburg am 27. November 1809", „Der Einzug des Kaisers Franz I. in Wien nach dem Pariser Frieden am 16. Juni 1814" und „Die erste Ausfahrt des Kaiserpaares nach einer schweren Krankheit des Kaisers Franz I. am 9. April 1826"[60] (Abb. 6). Hier wird deutlich, wie die den Staat und die Dynastie betreffende Historie „(...) als Geschichte der Person des Kaisers (...)"[61] gesehen (bzw. vereinnahmt) wurde – ein für die weitere Kunstgeschichte Österreichs im 19. Jahrhundert charakteristisches Faktum. Zum ersten Mal fand die bürgerliche Form des *Massen*porträts in die Ikonologie einer fürstlichen Residenz Eingang[62]. Die monarchische Verherrlichung erfolgte nicht durch ruhmreiche Taten, sondern zeigt den „Volkskaiser" als „ersten Beamten des Staates" und als „Vater" *seines* Volkes[63]. Die drei Szenen erhalten zudem ihren höchst offiziellen Charakter durch die Funktion des Saales als „Audienzsaal" und dessen öffentliche Zugänglichkeit. Das Publikum, und zwar realiter (Funktion des Audienzsaals) sowie in der visualisierten Form (als Darstellungsgegenstand in den Bildern), war in einzigartiger Weise Zuschauer *und* Akteur zugleich. Thematisch ging es um Ereignisse der jüngeren Vergangenheit, die jedem noch in Erinnerung waren, sodaß eine direkte Verbindung zum *eigenen* Leben (des Betrachters) hergestellt werden konnte. Der prononcierte Reportagecharakter der Werke wird zusätzlich dadurch unterstrichen, daß in allen drei Darstellungen das Volk die eigentliche *Hauptrolle* spielt. Nicht der Monarch wird eingehend geschildert, sondern vielmehr das ihm zujubelnde Volk als realer Träger der dem Herrscher dargebrachten „Liebe"[64] – ganz im Sinne der von der Dynastie unablässig propagierten „Einheit von Volk und geliebtem Herrscher"[65] – fiktional gewendet aber im Sinne einer „Beschwörung eines Idealzustandes"[66]. Das Volk, das bei Krafft weniger als Masse denn – nicht ohne Hintergedanken – als altersmäßig und sozial abgestufte Bevölkerung gegeben ist, lenkt den Blick auf den Mittelpunkt, den Kaiser, der die ihm vom Volk lebhaft entgegengebrachten Gefühle ohne sichtbare Regung aufnimmt. Der Herrscher ist vom Volk umgeben, bejubelt und wird von diesem gleichsam „legitimiert"[67].

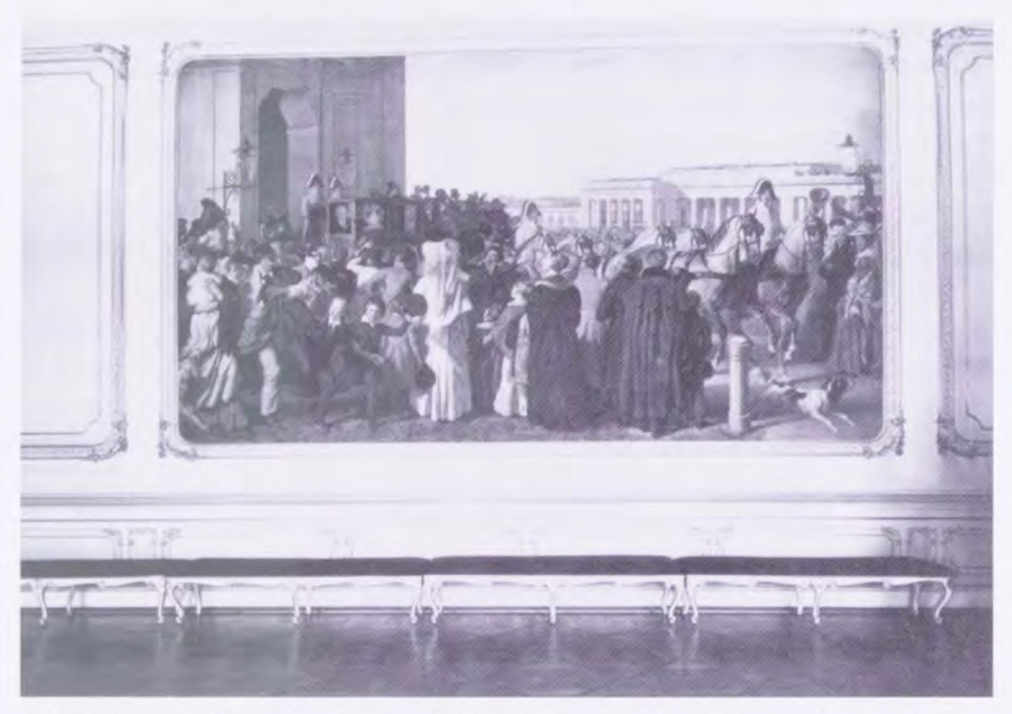


Abb. 6: Johann Peter Krafft, „Die erste Ausfahrt des Kaiserpaares nach einer schweren Krankheit des Kaisers Franz I. am 9. April 1826", Wien, Hofburg, enkaustische Wandmalerei, 1832 (Wien, ÖNB)

Als nach der Vollendung der Werke im April 1832 der Audienzsaal dem Publikum einige Wochen lang geöffnet wurde, war der Andrang groß. Freiherr von Hormayr hob den ideellen Wert des Zyklus als Denkmal der Bürgertugend und der Anhänglichkeit des Volkes für den Herrscher hervor. Andererseits wurden die Bilder als teuerste Denkmäler einer Epoche der vaterländischen Geschichte, die den Österreichern unvergeßlich sei, bezeichnet[68]. Sollte der Zyklus die intendierte Wirkung patriotischer Art entfalten können, so mußte er jedermann zugänglich sein. Gerade im Rahmen eines monarchischen „Audienzsaals" waren die Bilder subtile Beschreibungen und zugleich Anleitungen, wie die Untertanen *ihrem* Monarchen eigentlich zu begegnen hätten[69]. Die Betonung der Stadtbevölkerung und die Ausrichtung der Historien- und Genrebilder gehen auf zentrale Elemente napoleonischer Herrscherpropaganda zurück: Das Ziel, die Aufmerksamkeit des Betrachters auf den Mittelpunkt des Bildes – den Herrscher – mit Hilfe der ihm von der Masse entgegengebrachten Begeisterung und Zuneigung zu lenken, war eine wesentliche Neuerung im Rahmen des französischen Herrscherbildes[70].

Die Bedeutung der künstlerischen Lösung Kraffts, den Jubel des Volkes ins Zentrum zu stellen, erkennt man nicht nur an der starken Rezeption seiner Darstellungen, etwa in den

Geschichtswerken Zieglers[71], sondern auch in der Verherrlichung Kaiser Franz Josephs[72]. Der Jubel wurde in der Folge auch auf andere Persönlichkeiten übertragen, deutlich in der Lithographie „Der feierliche Einzug / des Feldmarschalls GRAFEN RADETZKY in die k.k. Burg in Wien am 13. September 1849." (gezeichnet und lithographiert von Franz Kollarž, gedruckt bei Johann Rauh [1803–1863])[73]. Auch bei der Visualisierung der Märzrevolution 1848 und der Schilderung des Wirkens Ferdinands I. wird eine Rezeption von Kraffts Hofburg-Zyklus deutlich: In einer kolorierten Lithographie von Ferdinand Hofbauer (erschienen im Verlag von Matthias [Matthäus] Trentsensky in Wien) mit dem Titel „15. März 1848 / Kaiser Ferdinand inmitten seiner treuen Unterthanen in Wien."[74] erscheint der Regent in ähnlicher Weise vom Volk bejubelt. Der Hofburg-Zyklus Kraffts stellte somit ein beliebtes „Standardrepertoire" für den Jubel des Volkes in bezug auf den Herrscher bereit. Die Themenwahl bei Krafft, der Einzug (bzw. „Adventus") sowie die Ausfahrt (bzw. „Profectio"), bindet einerseits den Zyklus an die monarchische Tradition und verklammert andererseits in enger Weise das Ereignis, den Herrscher und die vielfältigen Reaktionen des Volkes, aufgelockert durch anekdotische Züge an den Flanken, was dieses Modell des Historien- oder Ereignisbildes gerade zum Typus des Genrebildes hin offen macht[75]. Hinsichtlich der Themenwahl ist zudem entscheidend, daß die Kaiserin persönlich zwei Sujets auswählte – jeweils Einzüge des Herrschers nach schicksalshaften politischen Ereignissen. Zur Wahl des Themas des dritten Gemäldes entschloß man sich erst später, nachdem diese zunächst Krafft selbst überlassen worden war, wobei er eine Szene aus dem Leben Josephs II. hätte gestalten sollen[76]. Schließlich wählte man die erste Ausfahrt des Kaiserpaares vom 9. April 1826 nach schwerer Krankheit des Kaisers – ein Thema, das auch in der Graphik Rezeption erfuhr[77] und überdies Gegenstand von Denkmalentwürfen (!) war[78].

Die höchst innovative historische Stellung von Kraffts Zyklus zeigt sich auch daran, daß diese Form einer bewußten Verklammerung von Volk *und* Herrscher in Gestalt einer familienähnlichen „Schicksalsgemeinschaft" innerhalb der Repräsentation der Dynastie eher vereinzelt blieb. Die Forcierung dynastischer Feste als „politische Integrationsveranstaltungen"[79] kam letztlich nicht in Gange. Dazu ist zu bemerken, daß die franzisko-josephinische Epoche später grundsätzlich stärker zur Festschreibung einer *Distanz* zwischen Herrscher und Volk neigte.

DIE „AKTUALISIERUNG" DER GEGENREFORMATION IN DER HISTORIENMALEREI

Die Frage, wie Ereignisse der Vergangenheit durch Entwicklungen in der „Gegenwart" des 19. Jahrhunderts an Bedeutung gewinnen konnten, ist ein für die „Nachlebenkunst"[80] des

19. Jahrhunderts zentrales Problem, auch unter dem Gesichtspunkt, daß sich die Zeitspanne zwischen dem historischen Ereignis und seiner medialen Vermittlung zunehmend verkürzte. Ein wesentliches Charakteristikum der Geschichtsmalerei des 19. Jahrhunderts besteht darin, daß zum ersten Mal die Fülle der Vergangenheit im Rahmen *eines* Jahrhunderts reflektiert und medial aufbereitet wurde. Hinsichtlich der *Aktualisierung von Geschichte* wurden naturgemäß jene Themenkreise weniger häufig aufgegriffen, wo Grund zur Annahme bestand, daß ihre Brisanz innerhalb der Monarchie Probleme hervorrufen konnte. Dies betrifft besonders den dynastischen und konfessionellen Bereich. Eine Ausnahme spielt hier Carl Wurzingers (1817–1883) Gemälde „Kaiser Ferdinand II. weist am 11. Juni 1619 die Deputation der aufständischen Protestanten zurück"[81] (1856 [im Jahr 1850 von Wurzinger begonnen]). Bestimmendes Element im Rahmen dieser „habsburgischen Programmalerei des Neoabsolutismus" (Walter Krause) ist die Visualisierung der „Tugenden" des Kaisers: die Abwehr der Freiheit fordernden Untertanen (und deren Bestreben nach der Gewährung der Religionsfreiheit gewährleistenden Akte), das Bekenntnis zur katholischen Kirche (ein Jahr nach dem Konkordat) sowie die entscheidende Funktion des Militärs im Hintergrund[82] – allesamt Faktoren, die einen direkten Bezug zwischen der habsburgischen Historie und der politischen Gegenwart der Revolution und der fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts herstellten[83]. Nicht ohne Grund spielt dieses Gemälde (als „politisches Programmwerk")[84], das mit Hilfe der Geschichte „Parallelen zur Situation des jungen Kaisers Franz Joseph"[85] vor Augen führt, in der österreichischen Kunst des 19. Jahrhunderts eine wichtige Rolle. Wurzingers Auseinandersetzung mit dem Thema stellt den zeitlichen Schlußpunkt in der Beschäftigung mit dem Themenkreis der „Befreiung" Kaiser Ferdinands II. dar. Wichtig ist in diesem Zusammenhang, daß auch in vielen anderen historischen Zusammenhängen die *Befreiung* von Herrschern in scheinbar aussichtslosen Situationen nachgewiesen werden kann[86]: Regionalgeschichten erlebten hier unter dem Gesichtspunkt von übergreifenden thematischen Leitmotiven eine propagandistisch verwertbare Angleichung – die Rettung des gefährdeten Regenten durch treue Untergebene.

Bereits das von Caroline Pichler (1769–1843) im Jahr 1814 verfaßte Stück „Ferdinand der Zweyte. Koenig von Ungarn und Boehmen. Historisches Schauspiel in fünf Aufzügen" (Leipzig 1816) beschäftigt sich ausführlich mit der „Rettung" Ferdinands durch die Dampierrschen Kürassiere, nimmt im Vorwort[87] deutlich auf die Befreiung des Kaisers Bezug und schließt mit der Anrufung Christi als „Fundament" des habsburgischen Erzhauses durch Ferdinand (mit expliziter Bezugnahme auf Rudolf von Habsburg und Maximilian I. in der Martinswand [!])[88]. Bei Marquard Herrgott (1694–1762) [basierend auf Gemälden des zerstörten Tugendzyklus Kaiser Ferdinands III. im Preßburger Schloß, ausgeführt vor 1647, zerstört 1747][89] ist die Fußwaschung eines armen Mannes durch Kaiser Ferdinand II. sowie die Begebenheit „Das Kruzifix spricht zu dem von den Protestanten bedrängten



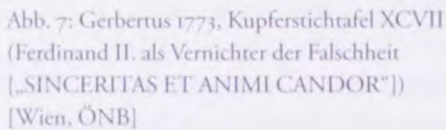


Abb. 7: Gerbertus 1773, Kupferstichtafel XCVII (Ferdinand II. als Vernichter der Falschheit [„SINCERITAS ET ANIMI CANDOR"]) [Wien, ÖNB]



Abb. 8: Gerbertus 1773, Kupferstichtafel XCVIII („CONSTANTIA IN ADVERSIS / AEQUE AC PROSPERIS") [Wien, ÖNB]

Ferdinand II." nachweisbar[90]. Ein Blick auf die frühe künstlerische Auseinandersetzung mit dem Thema[91] lohnt besonders, da bereits in der Publikation Gerbertus 1773 auf den Kupferstichtafeln XCVII (Ferdinand II. als Vernichter der Falschheit [„SINCERITAS ET ANIMI CANDOR"]) und XCVIII („CONSTANTIA IN ADVERSIS / AEQUE AC PROSPERIS") dieses Sujet ungewöhnlich breit und allegorisch vorgestellt wird (Abb. 7 und Abb. 8). Der entsprechende erklärende Text findet sich in der „Pinacotheca principum Austriae"[92]. Ganz offensichtlich sind hier Traditionen zusammengefaßt, die in der Folge für die Visualisierung dieses Ereignisses im 19. Jahrhundert grundlegend werden sollten.

Die Anwesenheit einer Deputation der österreichischen protestantischen Stände unter der Führung von Paul Jakob Graf Starhemberg und Andreas Freiherr von Thonrädel vor dem zum Kreuz blickenden Kaiser Ferdinand II. in der Wiener Burg am 11. Juni 1619 kann



Abb. 9: Karl Ferdinand Langrock (nach Matthias von Trenkwald), „Ferdinand II. zerschneidet den Majestätsbrief", Xylographie, 1862 (Wien, ÖNB)

bereits in einem Aquarell Edward von Steinles aus dem Jahr 1838[93] sowie in einer Strichlithographie Ritters (nicht belegt) in Joseph N. Jägers „Geschichte Wien's" (1846)[94] nachgewiesen werden und somit zeitlich vor Wurzingers Gemälde. Gerade Steinles Blatt mit dem pathetisch zum Kreuz blickenden Ferdinand II., dem – der Legende zufolge – eine himmlische Stimme zurief: „Ferdinand, ich werde dich nicht verlassen!" („Ferdinande, non te deseram!")[95], zeigt die entscheidenden inhaltlichen Akzentsetzungen an. 1820 hatte Karl Ruß ein Bild zum Thema der Befreiung Ferdinands II. von den protestantischen Rebellen mit dem auf das Kreuz weisenden Kaiser gemalt[96]. Kurz vor 1845 ist Adam Brenners (1800–1891) Gemälde „Kaiser Ferdinand des II. Rettung durch das Cuirassier-Regiment Dampierre vor dem Uebermuthe rebellischer Deputirten" nachweisbar[97], und um die Mitte des 19. Jahrhunderts entstand Josephine Crippas (Josephine Götzl-Sepolinas) dramatisch konzipiertes Gemälde mit Kaiser Ferdinand II., der das Kruzifix ergreift[98]. Daneben ist eine Lithographie Peter Johann Nepomuk Geigers (1805–1880) mit Ferdinands „Rettung durch Dampierre's Currasiere 1619" zu nennen[99]. Die große Bedeutung der Visualisierung dieses

Ereignisses zeigen auch Josef Matthias von Trenkwalds (1824–1897) Bleistiftpausen (1860)[100] als Vorlagen für die Holzstiche der bedeutenden Publikation „Die deutsche Geschichte in Bildern nach Originalzeichnungen deutscher Künstler" mit erklärenden Texten von Friedrich Bülau, Heinrich Bernhard Christian Brandes und Theodor Flathe, die 1862 in Dresden in drei Bänden erschien: Eine Xylographie von Karl Ferdinand Langrock nach Trenkwald zeigt die Szene „Ferdinand II. zerschneidet den Majestätsbrief"[101] (Abb. 9). Wurzinger hat das Thema seines früheren Bildes nochmals aufgegriffen, indem er allein die Dampierrschen Kürassiere, die in die Wiener Burg einzogen und dem Kaiser zu Hilfe eilten, in den Blick nahm (Wien, Hofburg, Konferenzsaal in der Reichskanzlei)[102]. Auch Sigmund L'Allemand (1840–1910) nahm sich des Sujets des Auftretens der Dampierrschen Kürassiere in der Hofburg an und zeigt das Ereignis aus ähnlicher Perspektive wie Wurzinger mit dem „Schweizertor" als Zentrum des Geschehens[103]. Eine späte Rezeption ist schließlich ein Bildtableau mit dem „Einzug der Dampierre-Kürassiere in die Hofburg" und „Kaiser Ferdinand von den protestantischen Ständen bedrängt"[104].

Die Gestalt Ferdinands II. blieb vor allem in szenischen Zusammenhängen ein wichtiges Thema. Als Einzelbild taucht der Kaiser in der Graphik des 19. Jahrhunderts fast nur in Serien auf, etwa in einer Porträtlithographie von Heinrich Schlesinger, verlegt bei Gustav Simon[105]. Neben dem für die kaiserliche Ikonographie bedeutenden Ereignis der „Befreiung" des Kaisers durch die Dampierrschen Kürassiere[106] gibt es nur wenige Ereignisse aus dem Leben Ferdinands II., die im 19. Jahrhundert breite Bildwürdigkeit erhielten: Ein Holzstich von Blasius Höfel (nach einer Invention von Leopold Schulz) zeigt „Kaiser Ferdinand II. stiftet die barmherzigen Brüder in Wien 1624." als Anspielung auf den Topos des „frommen" habsburgischen Regenten[107].

REALE UND SCHEINBARE „KONTINUITÄTEN"

Carl Wurzingers Gemälde „Ferdinand II." (1856) aktualisiert die habsburgische Vergangenheit vor dem Hintergrund politischer und konfessioneller Probleme. Ein Bilderpaar Gustav Dittenbergers (1794–1879), um 1840 entstanden und im Schloß Pöggstall aufbewahrt[108], vollzieht die *direkte* Konfrontation eines „Historienbildes" mit einem zeitgenössischen „Ereignisbild" unter einem – beide Werke verbindenden – Aspekt: „Die Eroberung von Akka (Akkon) 1191" durch Leopold V.[109] (Abb. 10) und die „Eroberung derselben Stadt durch eine englisch-österreichische Flotte mit Hissung der Flagge 1840". Letzteres Ereignis, die Erstürmung von St. Jean d'Acre (Akkon) durch Erzherzog Friedrich von Österreich am 4. November 1840[110], ist auch das Sujet einer kolorierten Lithographie von J. N. Heinemann (nach Dietrich Monten) aus dem Jahr 1844 (aus der Serie „Gallerie sämmtlicher Fürsten



Abb. 10: Wien, ÖNB, Cod. ser. nov. 4159, fol. 37, „Die Eroberung von Akka (Akkon) durch Leopold V., 1191" (Wien, ÖNB)



Abb. 11: J. N. Heinemann (nach Dietrich Monten), Die Erstürmung von St. Jean d'Acre (Akkon) durch Erzherzog Friedrich von Österreich am 4. November 1840, kolorierte Lithographie, 1844 (Wien, ÖNB)



Abb. 12: „Erzherzog Friedrich auf den Mauern von Saida", Lithographie gedruckt bei H. Engel, nach 1840 (Wien, ÖNB)

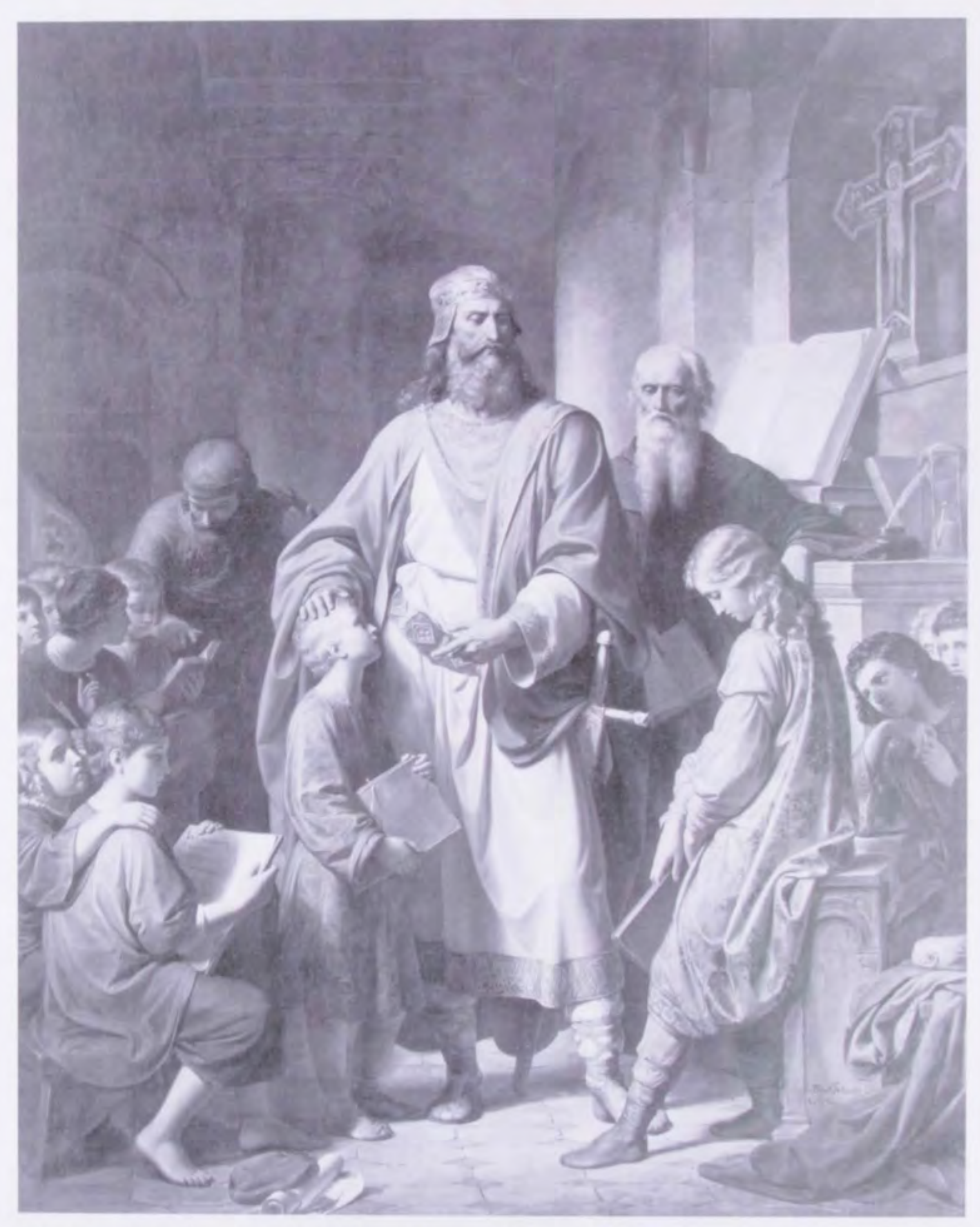


Abb. 13: Carl von Blaas, „Karl der Große tadelt die nachlässigen Schüler", Gemälde, 1855 (Wien, ÖG)



Abb. 14: Peter Johann Nepomuk Geiger, „Karl des Großen Sorge für die Volksbildung", Strichlithographie in Ziegler 1840 (Wien, ÖNB)

von Europa")[111] (Abb. 11). Bemerkenswert ist, daß die Erstürmung der Festung zumeist in recht ähnlicher Weise dargestellt wird – häufig mit dem voranstürmenden Erzherzog mit Fahne. Diese Bildtradition bezeugen eine Lithographie von Faustinus Herr (nach einem Entwurf von Karl Schindler)[112], eine Tuschzeichnung von Peter Johann Nepomuk Geiger[113], eine Federzeichnung von Johann Dallinger (1840)[114], ein Gemälde aus der Mitte des Jahrhunderts[115] sowie eine Lithographie von Josef Heicke (nach eigenem Gemälde)[116]. Das Thema der Eroberung Akkons ist auch in Gemälden nachweisbar, so etwa in einem qualitativ eher schwachen Werk von Dominik Loss[117].

Dieses historisch an sich wenig bedeutende Ereignis der Erstürmung Akkons im Jahr 1840 bot sich – besonders unter dem Aspekt des historischen Vergleichs mit dem ruhmreichen Geschehen des Jahres 1191 – in der Kunst wie auch in der Literatur als geeignetes Thema der beanspruchten „Kontinuität" von österreichischem Herrschermut „einst und jetzt" an. So ist etwa in Karl Meisls (1775–1853) Gedicht „Die Eroberung von St. Jean d'Acre durch Erzherzog Friedrich"[118] explizit von dieser Kontinuität die Rede: „(…) Es rollen zwar Jahrhunderte / Dahin im Lauf der Stunden, / Doch Leupold's selt'ner Heldenmuth / Ist wahrlich nicht verschwunden, / Er pflanzt in seinem Stamm sich fort / Bis zu den fernsten Tagen; (…)"[119] – nachdrücklich betont in der Schlußapotheose auf den österreichischen Heldenmut: „(…) Es war dein Kaiserhaus stets reich / Und wird es sein – an Helden. (…)"[120]. In bildlicher Form tritt diese Art von „Kontinuität" österreichischen „Heldentums" in einer Lithographie („ERZHERZOG FRIEDRICH auf den Mauern von Saida", gedruckt bei H. Engel)[121] (Abb. 12) auf, die den Terminus „ZUVERSICHT" (Erzherzog Friedrich erhält von seinem Vater, Erzherzog Carl, den Degen) mit (historischer) „ERFÜLLUNG" (Erzherzog Friedrich auf den Mauern von Saida am 26. September 1840) kombiniert.

Auch das von Carl von Blaas (1815–1894) im Jahr 1855 im Auftrag von Kaiser Franz Joseph I. hergestellte Gemälde „Karl der Große tadelt die nachlässigen Schüler“[122] (Abb. 13) muß – ähnlich wie Wurzingers Gemälde zur „Rettung“ Kaiser Ferdinands II. – in Verbindung mit aktuellen pädagogischen Fragen in der Habsburgermonarchie gesehen werden. Aus der Selbstbiographie Blaas' geht hervor, daß der Maler das Bild kurz nach dem Attentat auf den jungen Kaiser Franz Joseph in Angriff genommen hatte. Das Werk war für die Galerie im Belvedere bestimmt und unter anderem als österreichischer Beitrag auf der Pariser Weltausstellung 1855 zu sehen. Die Vermutung liegt nahe, daß der Maler seinen zukünftigen Förderer in der berühmten Figur Karls des Großen gesehen hat – konkret im Sinne eines Bemühens um die Verbesserung des Bildungswesens in der österreichischen Reichshälfte. Offensichtlich griff Blaas zu diesem Zweck auf eine frühere Komposition bei Ziegler 1840 („Historische Memorabilien des In- und Auslandes“)[123], „Karl des Großen Sorge für die Volksbildung“ (Abb. 14), eine Strichlithographie Peter Johann Nepomuk Geigers, zurück, in der gezeigt wird, wie der Herrscher nachlässige Schüler prüfen läßt.

„SELBSTINSZENIERUNG“ – GESCHICHTE ALS FIKTIVE DYNASTISCHE „GEGENWART“

Herrscherrepräsentation spielt sich zu einem großen Teil in Gestalt ephemerer Ereignisse ab. Neben den prominenten Wiener Festzügen der Jahre 1879 und 1908[124] müssen hier vor allem die verschiedenen Jubiläen im Kaiserreich in den Blickpunkt genommen werden[125]. Historische Sinnstiftung durchzog gleichsam die Alltagskultur in allen Dimensionen: Ehrenpforten und Triumphbögen waren fester Bestandteil von Dekorationen zu Ehren des Monarchen. Die Ikonographie dieser recht aufwendig gestalteten ephemeren Architekturen gibt Aufschluß über die zum Ausdruck gebrachten monarchischen Ansprüche wie auch über die dem Kaiser entgegengebrachten Wünsche. Anläßlich eines Besuchs Franz Josephs in Prag im September 1891 wurde etwa bewußt die alte „via triumphalis“ beschworen, die zur Burg auf dem Hradschin führt. Auf dieser Reise wurde ihm in Brünn ein Huldigungsfestzug dargebracht, der aus acht Festwägen bestand. Voran fuhren die Siegeswagen „Bruna“ und „Austria“[126].

Besonders kennzeichnend für die ephemere Selbstreflexion der Habsburgerdynastie ist das „Historische Familienfest“ vom 22. April 1879[127]. Dieses Fest wurde von Erzherzog Carl Ludwig für den engen Kreis der Familie arrangiert und führte in „Lebenden Bildern“ die wichtigsten Ereignisse der österreichischen Geschichte unter habsburgischer Herrschaft vor. Die „äußere“ Identität, durch Kostüme, Masken, historische Attribute und Dekorationen hergestellt, wurde zum sichtbaren Zeichen der (angeblich) „inneren“ Identität, welche die

Kontinuität des Herrschergeschlechts verbildlichen sollte. Zur Verwirklichung dieses Projekts berief Carl Ludwig die bewährtesten Kräfte: Alfred Ritter von Arneth, Direktor des Haus-, Hof- und Staatsarchivs, erhielt den Auftrag, die der Bedeutung des Festes entsprechenden Momente aus der Geschichte auszuwählen. Die Maler Heinrich von Angeli, Hans Makart und Franz Gaul fertigten in der Folge Skizzen zu den „Lebenden Bildern" an. Das Ereignis wurde am 22. April im Palais des Erzherzogs real in Szene gesetzt: „(…) Als historisch bedeutsames (Familien-)Festspiel konzipiert, >spielt< demnach die Familie vor der Familie die Geschichte ihrer Familie. (…)"[128] – eine einmalige Konzentration der Repräsentation von Familiengeschichte durch lebende Angehörige des Erzhauses.

DIE THEMEN DER „LEBENDEN BILDER" (MIT DEN ORIGINALEN BEZEICHNUNGEN)[129]:

- 1. Bild: „König Rudolph I. belehnt auf dem Reichstage zu Augsburg seine beiden Söhne, Albrecht und Rudolph mit Oesterreich, Steiermark, Krain, der windischen Mark und Portenau 27. December 1282."[130] (Abb. 15)
- 2. Bild: „Herzog Albrecht der Weise erlässt in Wien am 25. November 1355 eine Hausordnung, durch welche die österreichischen Länder seinen vier Söhnen Rudolph IV., Albrecht III., Friedrich III. und Leopold III. ungetheilt verbleiben und durch den Aeltesten regiert werden sollen."
- 3. Bild: „Erstes Zusammentreffen Maximilians mit seiner Braut Maria von Burgund, Gent 14. August 1477"
- 4. Bild: „Karl V. überträgt auf dem Reichstage zu Worms am 28. April 1521 seinem Bruder Erzherzog Ferdinand die österreichischen Länder."
- 5. Bild: „Kaiser Leopold I. bewillkommt den Herzog Karl von Lothringen nach seiner Rückkehr von der Wiedereroberung Ofen's, Wien October 1686."
- 6. Bild: „Kaiserin Maria Theresia, ihren Gatten Kaiser Franz an der Seite und von ihrer ganzen Familie umgeben, begrüsst die Infantin Isabella von Parma, Braut des Kronprinzen Joseph, in Laxenburg am 1. October 1760."

Das gemeinsame Leitthema dieses historischen Bilderbogens waren die „Familientugenden": Jedes dieser Bilder beschwört Eigenschaften, die in den entsprechenden poetischen Einleitungen zitiert wurden und die von den (habsburgischen) Ahnen auf den gegenwärtig regierenden Franz Joseph übergehen sollten: darunter unter anderem Herrschermacht, Einigkeit, Liebe, Gerechtigkeit, Häuslichkeit, Heldentum etc. Allerdings fehlt die „Pietas Austriaca" in diesem Reigen der Eigenschaften des Hauses. Dem Genre der „Lebenden



Abb. 15: „König Rudolph I. belehnt auf dem Reichstage zu Augsburg seine beiden Söhne, Albrecht und Rudolph mit Oesterreich, Steiermark, Krain, der windischen Mark und Portenau 27. December 1282", Fotografie eines „Lebenden Bildes", 1879 (Wien, ÖNB)



Abb. 16: Gustav Gaul, Aquarelle nach den „Lebenden Bildern" des Jahres 1879 (Wien, ÖNB)

Bilder" entsprechend sind vorwiegend Begegnungen, Belehnungen und Übergaben dargestellt – somit Szenen, die eine Gegenüberstellung von berühmten Persönlichkeiten ermöglichen und thematisch „(...) die Geschichte der Dynastie als Verfassungsgeschichte des Landes (...)"[131] präsentieren sollten, zugleich aber die Untrennbarkeit von politischen und familiären Aspekten demonstrierten. Darin manifestiert sich eine Tendenz, wie sie auch für die österreichische Historienmalerei des 19. Jahrhunderts kennzeichnend ist, weil dadurch „Personalisierung"[132] als gestaltendes Handlungsprinzip in optimaler Weise eingesetzt werden konnte. Mit Hilfe dieser „Lebenden Bilder" wurde Geschichte gleichsam rezipiert und wieder neu „produziert"[133]: Gegenwärtige Habsburger verkörperten Habsburger der Vergangenheit: „(...) Indem die Nachkommen die Vorfahren aus der Historie in die Gegenwart holen, wird vergangene Geschichte zur schon eingelösten Utopie. (...)"[134]. Dieser Aspekt der Vereinigung von *Gegenwart* und *Vergangenheit* mit dem Anspruch auf eine – aus der Familienhistorie begründete – ruhmreiche *Zukunft* wurde auch im zeitgenössischen Feuilleton betont. Durch die Verlebendigung des Ruhmes der Vergangenheit sollte diese Glorie auf die Lebenden gleichsam „übergehen"[135]. „Kontinuität" wurde in dieser Glorie sichtbar gemacht und theatralisch inszeniert[136].

Um der dieser Gattung der „Lebenden Bilder" inhärenten entschwindenden Authentizität zu begegnen, malte Gustav Gaul „im Allerhöchsten Auftrage" sechs Aquarelle nach den „Lebenden Bildern" – gleichsam „exklusive Erinnerungsbilder von Dauer"[137] (Abb. 16). Unmittelbar nach der Aufführung hatten sich sämtliche Teilnehmer des Festspiels fotografieren lassen, damit die Fotos der Kaiserin in einem Album überreicht werden konnten. 1881, zwei Jahre nach der Aufführung, erschien im Verlag Viktor Angerers eine diesem Ereignis gewidmete Publikation[138]: Vom Maler Gustav Gaul (1837–1906) waren die einzelnen Szenen des historischen Familienfestes in Aquarellen festgehalten worden. Diese wurden vom Verlag Angerer fotografisch reproduziert und machten es somit möglich, die „Lebenden Bilder" einem größeren Publikum vorzuführen[139].

3 Das „Schicksalsjahr" 1848

„Die Freiheit ist erstanden, /
Erlöst von Schmach und Banden; /
Ein Morgen, hell und strahlenreich, /
Steht leuchtend über Oesterreich! /
Alleluja!"[1]

Österreich hat zu Revolutionen bekanntlich ein zwiespältiges Verhältnis. Heinrich Laube (1806–1884) bemerkte bei seinem ersten Besuch in Wien erstaunt: „(…) Für Revolutionen hat Österreich so wenig Anlage wie ein phlegmatischer Mann zu entzündlichen Krankheiten. (…)"[2]. Das Jahr 1848 war allerdings in vieler Hinsicht eine scharfe Zäsur und hatte letztlich die Ausprägung des dezidiert antirevolutionär ausgerichteten – und sich auf Urahnen (Stammvater Rudolf) und „Abwehrsiege" berufenden – Charakters des habsburgischen „Mythos" zur Folge[3]. Für viele Künstler bedeuteten diese Vorgänge eine Unterbrechung ihrer Arbeiten; an anderen gingen sie hingegen spurlos vorüber[4]. 1848 hinterließ nicht nur im politischen Leben tiefe Spuren, sondern auch in der religiösen Graphik: Die „Denkblätter für unsere Zeit. Nach Worten der Heiligen Schrift geordnet und in Bilder gebracht von Joseph Führich" (Wien 1856) sind Holzschnittillustrationen, die bewußt als Mittel der Zeitkritik eingesetzt wurden: Die entsprechenden Zeichnungen Führichs sind 1848/1849 entstanden. Der Künstler hatte im Gefolge der Revolution 1848 Wien verlassen müssen und verbrachte die darauffolgenden Monate im Haus seines Schwagers in seiner nordböhmischen Heimat. Der Zusammenbruch der von ihm vertretenen gesellschaftlichen Ordnung erfüllte ihn mit Angst und Selbstzweifel. Ihren Ausdruck fand diese Situation in Gegenüberstellungen des „Guten" und des „Bösen", des Glaubens und des Zweifels, der Ordnung und des Chaos. Im traditionsreichen Medium der allegorisch aufbereiteten Bibelillustration erfolgten somit direkte Reflexe des Tagesgeschehens[5].

Eine völlig andere Bezugnahme auf die Situation von 1848 ist in einem satirischen Blatt auf die Folgen der Revolution und die Reaktion der beteiligten Länder zu konstatieren: Eine Lithographie Carl Lanzedellis, „Illustrirte politische Karte von Österreich und den angrenzenden Ländern" (1848/1849)[6], eine Karikatur der Revolutionszeit, zeigt in satirischen Legenden die jeweiligen Reaktionen auf die Ereignisse von 1848 (nach dem Exil Metternichs) im Typus einer Landkarte (Abb. 1): Die „Eigenarten" der einzelnen Regionen werden hier betont, etwa bei Salzburg („Wir bleiben die Alten."), Wien („E.H. Johann. / Für Freiheit u. Recht."), Frankfurt/M. („Freudiger Empfang des E.H. Johann Reichsverweser")



Abb. 1: Carl Lanzedelli, „Illustrirte politische Karte von Österreich und den angrenzenden Ländern", Lithographie, 1848/1849 (Wien, ÖNB)



Abb. 2: „Wiens Politischer Horizont", Lithographie, 1848/1849 (Wien, ÖNB)

und Oberitalien („Vorwärts Radetzky"). In Böhmen wird die Beschießung Prags und die Vernichtung von Konstitution und Preßfreiheit wiedergegeben. Damit in Zusammenhang ist die Lithographie „Wiens Politischer Horizont."[7] (Abb. 2) zu sehen.

EMANZIPATION UND DIE „IKONOGRAPHIE DER ARBEIT" ALS NEUE THEMENBEREICHE

Der Charakter der Epoche zwischen 1815 und 1848 kann im Gegensatz zum gängigen Biedermeierklischee wesentlich durch den Begriff „Emanzipation" erklärt werden: Emanzipation des Dritten Standes, der Arbeiterklasse, der Nationen, des Judentums, der Frau und der bildenden Kunst: Die Individuen und sozialen Gruppen lösten sich aus traditionellen Bindungen[8]. Die Gliederung der heterogenen sozialen Gruppen wird in der historischen Situation von 1848 besonders deutlich: Vom Maschinensturm der Märztage über das Bündnis von Studenten, Kleinbürgern und Arbeitern in der Mairevolution und der gemeinsamen Aktion des Sozialprotests führte die Entwicklung zur Auseinandersetzung zwischen den Klassen, die auch die Demokraten mit ihrer Proklamierung der „Revolution des ganzen Volkes" nicht zu überbrücken vermochten. Der letztlich unausweichliche Kampf zwischen Bourgeoisie und Proletariat ist das kennzeichnendste Symbol dieser Entwicklung, die auch eine geopolitische Facette besitzt: Der kontinentale Machtblock des habsburgischen Staatsgebildes lag an der sensiblen Überschneidungszone zweier sozialgeschichtlich höchst unterschiedlicher Großräume: Während der Osten der Donaumonarchie dem agrarisch strukturierten System Osteuropas zuzuordnen ist, standen Alpen- und Sudetenländer am Schnittpunkt wichtiger Verkehrs- und Handelswege im Kontakt mit der dynamischen Entwicklung Westeuropas[9].

Ähnlich wie bei den Zusammenhängen zwischen Historienbild und Genre ist auch bei den Zeugnissen der „Arbeitsikonographie" eine Vermischung von (Selbst-)Porträt und Genrebild zu bemerken, die letztlich einen in beide Richtungen fließenden Transformationsprozeß der Gattungen bewirkte und einen Bereich konstituierte, in dem die ins Genre gekleidete sozialpolitische Botschaft eng vernetzt mit der „(…) persönlichen Stellungnahme des Künstlers. (…)"[10] war. Indem der Oberösterreicher Johann Baptist Reiter (1813–1890) die als Gegenstücke konzipierten Darstellungen „Erdarbeiterin" und „Erdarbeiter" aus dem Jahr 1848[11] auf seine eigene und die Rolle seiner Frau bezog, vollzog er eine markante „Ineinssetzung" seiner Person mit einem bestimmten gesellschaftlichen Stand. Reiter verlieh beiden Porträts Attribute der Revolution („Barrikaden-Strohhut", „Barrikaden-Kappe" und schwarz-rot-goldene Fahnen). Sein frühes autobiographisches Familienbild „Die fleißige Tischlerfamilie"[12] veranschaulicht den Besuch des Künstlers – selbst Sohn eines Tischler-

meisters – mit seiner Braut in der elterlichen Werkstätte, wodurch die Arbeitsamkeit, das Ethos der Ehrbarkeit, der Berufsstolz und die Solidarität aller Familienmitglieder propagiert werden. Das Ergebnis ist der Zusammenhalt einer vermeintlich heiteren, heilen und sauberen Welt im Bild, die ihre gemeinsame Identität einer privat-partikularen Sicherheitsgemeinschaft sichtbar zur Anschauung bringt. Ähnlich wie im bürgerlichen Gruppenporträt wird auch hier die „Identität" einer Klasse visuell umgesetzt.

„REVOLUTIONSIKONOGRAPHIE"

Bereits vor dem Jahr 1848 malte Johann Baptist Reiter Arbeitersujets. Die Begeisterung der Wiener Maler für die Darstellung der Arbeit legte sich auch nach den Stürmen der Revolution nicht. Allerdings setzten sich nur einzelne Künstler damit auseinander. Außer dem ungewöhnlichen Bild, das ein auf die Barrikaden kletterndes und Fahnen schwingendes Mädchen zeigt (Franz Ruß d.Ä., „Der 26. May 1848 in Wien" [1848])[13], gibt es kaum ein wirklich politisch engagiertes Gemälde, sehr wohl aber in der zeitgleichen Graphik. Als Beispiel dafür kann etwa Johann Christian Schoellers (1782–1851) Aquarell „Die Carolinen Barricade"[14] angesehen werden: Im Gegensatz zur Arbeiterin wird die bürgerliche Frau als reine, sittsame Mitstreiterin der Revolutionäre dargestellt, indem sie mit langem, weißem Rock, bedeckten Armen und Korsett auf der Barrikade steht. Als berühmtestes Bild der Ereignisse auf den Barrikaden kann ohne Zweifel Anton Zieglers d.J. Gemälde „Die Barrikade auf dem Michaelerplatz in der Nacht vom 26. auf den 27. Mai" (1848)[15] gelten. Einen besonderen Fall stellt auch eine Lithographie von Sommer in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien („Barrikaden in Wien im Jahre 1848") dar, welche die prominentesten Kampforte in Wien in Gestalt eines topographischen Blattes mit der Inneren Stadt im Zentrum anordnet[16]. Eine deutliche Parteinahme für revolutionäre Ziele markiert auch eine Lithographie, in der deutlich die eben erst erkämpften „Errungenschaften" der Revolution verherrlicht werden: Die entsprechende Graphik („ERINNERUNGSBLATT / AN DIE GLORREICHEN TAGE OESTERREICHS / 13. 14. UND 15. MÄRZ 1848."), gedruckt bei Johann Rauh[17], feiert Kaiser Ferdinand I., die Nationalgarde, die Pressefreiheit als Personifikation der „Austria" vor der Silhouette Wiens mit dem Stephansdom und aufgehender (!) Sonne mit Hinweis auf den 14. März (Ausrufung der Pressefreiheit) sowie die Verfassung. Die Zusicherung einer Konstitution wird in diesem Blatt allegorisch als Vernichtung der Dunkelheit durch das Licht – mit einem konkreten Hinweis auf Gn 1, 3 – verherrlicht, ähnlich wie das „Denkblatt an Oesterreichs DREI glorreichste Tage unter Kaiser Ferdinand I.", entworfen von Ferdinand Tewele und lithographiert von Friedrich Berndt[18], als Gedenkgraphik zur Pressefreiheit (13.–15. März) im Zeichen der bürgerlichen Aufbruchstimmung die

Vision eines neuen politischen Systems vor Augen führt. In diesem Zusammenhang muß auch ein Gedenkblatt zur Einsetzung der Konstitution (Lithographie von Carl Goebel) mit der Beschriftung „Oesterreichs glorreichste Tage"[19] erwähnt werden: Rund um den Text der am 15. März 1848 von Ferdinand I. versprochenen Konstitution sind zehn bedeutende Ereignisse der Märzrevolution dargestellt. Auch ein „ERINNERUNGS BLATT / der ereignissvollen (sic!) Merztage 13. 14. 15. / 1848", eine Lithographie von Joseph Ferdinand Kaiser[20], verdeutlicht die hier angesprochenen historischen Zusammenhänge: Im Zentrum befindet sich Kaiser Ferdinand I. („Meinen threuen / Völkern / die CONSTITUTION"), umgeben von kleineren Darstellungen und Personifikationen, die auf Gleichheit vor dem Gesetz, Amnestie, die Nationalgarde sowie die Pressefreiheit hinweisen.

Die Ereignisse des Jahres 1848 boten in vielfältiger Weise Gelegenheit zu entsprechenden bildlichen Kommentaren: Die intendierte Bauernbefreiung und das Wirken Hans Kudlichs (1823–1917) stehen im Zentrum eines Drucks, der den Fackelzug zu Ehren Kudlichs am 24. September 1848 zum Inhalt hat. Die zentrale Darstellung wird umrahmt von Hinweisen auf den Bauernstand, die bäuerlichen Gerätschaften sowie Garben und Weintrauben (Beischriften: „DER BODEN IST FREI" sowie „KEIN ZEHENT / KEIN ROBOT")[21].

Das Jahr 1848 brachte nicht nur für die Metropole Wien, sondern auch für die einzelnen Länder neue Situationen. Ausgelöst durch die revolutionären Umwälzungen bestand für die Monarchie in Venetien eine große Gefahr. Vom Aufruhr in Oberitalien war besonders Tirol unmittelbar betroffen. Diese Bedrohung wirkte sich konkret einerseits in politischer Propaganda, die Welschtirol zum Aufstand aufrief, und andererseits durch Einfälle italienischer Freischaren aus. Trotz der Versicherung der aufständischen Regierung der Lombardei, Bozen sei eine deutsche Stadt und man werde den Boden Deutsch-Tirols nicht betreten, hörte man 1848 erstmals den Ruf nach der Brennergrenze. Als der Aufstand im habsburgischen Königreich Lombardo-Venetien bekannt wurde, forderte man allgemein den Krieg. Am 27. März 1848 richtete der Landtag in Innsbruck und Bozen Landesschutzdeputationen ein. Den freiwilligen Tiroler Landesverteidigern fiel hier eine wichtige Rolle zu[22]. Ein Gemälde von Alois Schön(n), „Auszug der Tiroler Studenten aus Wien 1848" (1864)[23], zeigt die Reaktionen der Tiroler in Wien auf diese Ereignisse: Tiroler Studenten und Akademiker in Wien hatten sich mit besonderem Engagement am Aufruhr der Märztage des Jahres 1848 beteiligt. Sie waren auch sofort bereit, ihre Heimat mit der Waffe zu verteidigen, als Tirol von italienischen Freischärlern bedroht wurde. Dr. Adolf Pichler wurde zum Hauptmann gewählt, und der bereits 72jährige Joachim Haspinger, Kampfgenosse Andreas Hofers, erklärte sich bereit, die Kompanie als Feldgeistlicher zu begleiten. Für den 15. April war die Abfahrt vom Wiener Südbahnhof angesetzt. An diesem Beispiel kann deutlich gemacht werden, daß ein bestimmtes Bildschema verwendet wurde, das bereits für andere Themenstellungen fruchtbar gemacht worden war, besonders deutlich in Franz Horčičkas Gemälde „Erinnerung an

die Grundlegung der böhmischen Legion studentischer Freiwilliger" (1826)[24], das von der Prager Universität beim Künstler bestellt wurde: Die Legion der Studenten schloß sich 1800 an den Feldzug der von Erzherzog Carl geführten Armee an. Den überregionalen Bezug verdeutlicht eine Statue Franz' II. in römischer Uniform, den regionalen Kontext der böhmische Löwe sowie die Wenzelskrone.

ZUR „MONUMENTALISIERUNG" DER EREIGNISSE VON 1848

Die Diskussionen zur Errichtung eines Denkmals für die „Märzgefallenen" der Revolution in den sechziger Jahren[25] zeigt deutlich die Spannweite der Rezeption der historischen Ereignisse auf. Der Wiener Kunsthistoriker Rudolf Eitelberger von Edelberg wünschte dabei eine künstlerische Gestaltung des Märzdenkmals und stellte sich vehement gegen die bloße Errichtung eines Obelisken, wie er einem Entwurf von Adolf Much[26] zufolge vorgesehen war. Neben Theophil Hansen, dessen Entwurf nicht erhalten ist, lieferte auch Carl Hasenauer einen Vorschlag für das projektierte Monument[27]: Sein neugotischer (!) Entwurf wurde als zu verspielt und zu klerikal abgelehnt. Besonders der im Konzept vorgesehene Baldachin erregte das Mißfallen der Gemeinderäte: „(…) Er sieht zu fromm aus. (…) Die dort begraben liegen sind sicher nicht an einer Frömmigkeits-Epidemie gestorben, sondern in einem Momente, der alle Herzen der Wiener Bevölkerung erschütterte. Ich glaube schon (…), weil der Baldachin nichts als der Himmel des katholischen Ritus ist, der bei der Fronleichnams-Prozession herumgetragen wird, müssen wir ihn verwerfen. (…)"[28]. Schließlich wurde der schlichte Obelisk des Steinmetzmeisters Franz Reder am 30. Oktober 1864 auf der Grabstätte der Märzgefallenen am Schmelzer Friedhof und seit 1888 am Zentralfriedhof (Gr. 26) postiert[29]. Im Jahr 1867 brachte man die Inschrift „13. März 1848" auf dem Obelisken an. Am Ende des 19. Jahrhunderts waren es die Sozialdemokraten, die den Anspruch auf das Erbe der gescheiterten bürgerlichen Revolution anmeldeten. Anläßlich der Märzfeiern gab die österreichische Sozialdemokratie von 1898 bis 1914 künstlerisch gestaltete Broschüren, die „Märzfestschriften", heraus[30]. Das Titelbild der „Märzfestschrift" des Jahres 1898 zum 150-Jahr-Jubiläum der Revolution[31] zeigt folgende Darstellung: Ein Arbeiter mit Hammer steht an der Seite einer Personifikation der „Freiheit" (mit phrygischer Mütze) vor dem Denkmal des Gedenkens an das Jahr 1848. Die Schlote, die Obelisken gleich im Hintergrund in großer Anzahl in den Himmel ragen, verdeutlichen die Industrialisierung.

DAS JAHR 1848 UND DIE ANTIHABSBURGISCHE IKONOGRAPHIE IN UNGARN

Was das kollektive Gedächtnis Österreichs von jenem Ungarns unterscheidet, ist das Fehlen eines nationalen „Befreiungskrieges", wie er im ungarischen Bewußtsein durch die Ereignisse der Jahre 1848/1849 verankert war. Neben Kossuth waren es vor allem die „Märtyrer von Arad", jene 13 Generäle des Unabhängigkeitskampfes, die am 6. Oktober 1849 hingerichtet worden waren, die im Volksgedächtnis fortlebten, was in zahllosen Darstellungen, unter anderem in einer „Apotheose auf die >Märtyrer von Arad<"[32], deutlich wird. In einem anderen Blatt Mihály Zichys mit dem Titel „Die ungarische Nation" (1894)[33] wird hingegen die Kontinuität der Macht ungarischer Könige dargestellt: Man erkennt Franz Joseph beim Krönungsritt von Buda 1867, darunter Árpád, wie er auf den Schild gehoben wird: Die angebliche Entdeckung, wonach in den Adern Franz Josephs auch das Blut der Dynastie der Árpáden fließen sollte und der Regent von Béla III. und Anna von Antiochien abstammen sollte, gehört in den Bereich der Symbolisierung der Verbindung zwischen dem Haus Habsburg und den Árpádenkönigen: Zu ihrer Veranschaulichung ließ der Kaiser aus eigenen Mitteln in der Budaer Krönungskirche seinen Urahnen aus dem Árpádenhaus eine Krypta errichten, in der auf einer Marmortafel diese Kontinuität von Árpád bis zu ihm selbst inschriftlich verewigt wurde. Der Kaiser selbst wurde bei den Millenniumsfeierlichkeiten in vielen Reden als Árpád II., als der neue Staatsgründer, gefeiert[34].

György Zala (1858–1937) schuf im Jahr 1890 das Denkmal für die 13 Freiheitsmärtyrer in Arad (heute Rumänien) mit bekrönender „Hungaria" (mit Lorbeerkranz)[35]. Zahlreich sind die Gedenkblätter, die in Erinnerung an dieses Geschehen erschienen, etwa das Gedenkblatt „Magyar vértanúk 1551–1854", im Jahr 1907 als Tableau der bildlich dargestellten habsburgischen Verbrechen an den Ungarn 1848/1849 entstanden[36]. Blätter dieser Art können auch direkt auf die Hinrichtung der „Märtyrer von Arad" bezogen sein (Lithographie „AZ ARADI VÉRTANUK", Miklós Barabás, Pest 1849)[37]. Derartige Bildtableaus mit den Freiheitskämpfern waren außerordentlich verbreitet, wie die Lithographie „Denkmäler in die Herzen des Volkes" mit der Darstellung von 13 deutschen und ungarischen Freiheitskämpfern (Leipzig, nach 1849)[38] (Abb. 3) beweist, die eine Anordnung von „Helden" präsentiert, wie sie in ganz ähnlicher Weise in habsburgischen Bildtableaus, welche die „Helden" der Konterrevolution feiern (!), auftritt, so in einem Tableau, das Franz Joseph und 23 Militärs zur Erinnerung an die Jahre 1848/1849 zeigt (Lithographie nach Faltus)[39] (Abb. 4).

Der „antihabsburgische Mythos" wurde im Rückblick auf die eigene Geschichte in umjubelten Gemälden wie jenem von Viktor Madarász, „Péter Zrinyi und Ferenc Frangepán im Kerker von Wiener Neustadt" (1864)[40], hochgehalten. Besonders stark war die Ikonographie Kossuths vom *Abschiedsmotiv* geprägt, deutlich in der Lithographie „Ludwig Kossuth's Ab-



Abb. 3: „Denkmäler in die Herzen des Volkes", Lithographie, nach 1849 (Wien, ÖNB)



Abb. 4: Lithographie (nach Faltus), Tableau mit Kaiser Franz Joseph und 23 Militärs, 1848/1849 (Wien, ÖNB)

schied an der Grenze des Vaterlandes, / am 19ten August 1849." (Verlag Heinrich Gerhart [Gerhardt], Wien, Lithographie von Lanzedelli)[41], ähnlich in der Lithographie (nach Schindler) „Kossuth und andere nehmen Abschied von Ungarn" (Lithographisches Institut Gebrüder Waldow, Berlin) mit der Legende „Der Ungarn Abschied vom Vaterlande. / 1849."[42]. Das „Abschiedsmotiv", das üblicherweise als Leitmotiv des Freiheitskampfes gegen Napoleon galt[43], wird hier ins Schwermütige gewendet und als Abschied von „heimatlicher" Erde interpretiert.

DAS BUDAPESTER „HENTZI-DENKMAL" UND DIE KONTERREVOLUTION

Als wichtigstes Monument der habsburgischen Konterrevolution ist das Hentzi-Denkmal auf dem Schloßplatz in Budapest (1851 [1852 als erstes dynastisches Denkmal des Landes nach dem Freiheitskampf enthüllt]) zu erwähnen: Auf Anordnung Kaiser Franz Josephs wurde das Monument zu Ehren von General Heinrich von Hentzi (Hentzy) [1785–1849] sowie von Oberst Alois Allnoch (vgl. Friedrich [Fritz] L'Allemands Gemälde, das Oberst Allnoch von Edelstadt auf der Lánchíd-Brücke zeigt [1851] [Abb. 5])[44] und ihren 418 Kameraden (die entsprechenden Namen waren im Sockel eingemeißelt) in Erinnerung an die dramatischen Ereignisse vom 21. Mai 1849 (Sturm des Honvédheeres auf die Budapester Burg) errichtet[45]. General Hentzi war damals gegen die Truppen Artúr Görgeys gefallen. Für das Hentzi-Denkmal entwarf Hanns Gasser 1850/1851 die Allegorien und dynastischen Tugenden der Fahnentreue, Aufopferung, Wachsamkeit und Andacht (Religion)[46]. Die besondere Bedeutung dieses Monuments ist im Vergleich zu dem äußerst ähnlich gestalteten Denkmal (Enthüllung am 21. Mai 1893) zu sehen, das von György Zala zur Erinnerung an die Ereignisse am 21. Mai 1849 am Burgberg errichtet wurde[47] (Abb. 6): Ein Engel bekrönt einen Kämpfer mit einem Kranz, am Boden befinden sich ein zerbrochenes Kanonenrohr und ein zerbrochenes Rad[48]. Es sind somit letztlich die gleichen Motive, die auch das Hentzi-Denkmal aufwies: Die geschichtliche Neuinterpretation *ein und desselben* Ereignisses wurde hier höchst anschaulich durch die *Neukonnotierung eines ikonographischen Typus* anschaulich gemacht. Wenig bekannt sind weitere Denkmäler, welche die Konterrevolution feierten: In Temesvár wurde 1853 eine Säule zum Gedenken an den Widerstand aufgestellt, den die kaiserliche Burgwache unter dem Kommando des Feldzeugmeisters Julius von Haynau gegenüber der sie belagernden ungarischen Honvéd-Armee leistete: Auch diese Gedenksäule hatte die Form eines gotischen Turms und wurde nach den Plänen des Prager Architekten Josef Andreas Kranner errichtet[49]. Ein weiteres dynastisches Heldendenkmal wurde in der Nähe von Brassó errichtet und allegorisierte in Gestalt eines auf der Hydra und dem Drachen der Revolution thronenden Löwen den Sieg der vereinten österreichischen und russischen Armeen über die Truppen General Joseph Bems[50].



Abb. 5: Friedrich (Fritz) L'Allemand, Oberst Allnoch von Edelstadt auf der Budapester Lánchíd-Brücke, Gemälde, 1851 (Wien, ÖG)

Generalmajor Heinrich Hentzi (Hentzy), Ritter von Arthurm, wurde vor allem durch die heldenmütige, wenngleich aussichtslose Verteidigung der Festung Ofen bekannt: Nachdem er am 4. Mai 1849 von den Ungarn aufgefordert worden war, sich zu ergeben, hielt er sich mit 5000 Mann gegen die Übermacht noch 17 Tage, bis er am 21. Mai tödlich verwundet wurde. Die Ungarn nahmen die Festung ein; nach ihrem Abzug wurde diese am 11. Juni 1849 von den Russen besetzt und schließlich den Österreichern übergeben. „Der Heldentod General Hentzi's" ist das Thema des 1850 (und somit zeitlich unmittelbar nach den Ereignissen) entstandenen Gemäldes des Schlachtenmalers Friedrich (Fritz) L'Allemand[11]. Auch wurden zahlreiche Graphiken zur Mythisierung des Todes Hentzis auf den Markt gebracht, etwa die Radierung von P. Böhrich, „Heldentod des k. k. Generalmajors Hentzi bei der Erstürmung von Ofen am 21. Mai"[12]. Der Tod Hentzis wurde häufig auch dahingehend verherrlicht, daß der „heldenhafte" Artúr Görgey den im Sterben liegenden österreichischen General schützte und damit tugendhaft (dem Gegner gegenüber) agierte. Diese Begebenheit zeigt eine Lithographie Vinzenz Katzlers aus dem Jahr 1850 mit dem Titel „Görgey be-



Abb. 6: Denkmal zur Erinnerung an die Ereignisse am 21. Mai 1849 am Budapester Burgberg von György Zala, 1893 (Wien, ÖNB)

fiehlt Schonung gegen den sterbenden Hentzi bei der Einnahme der Festung Ofen" (21. Mai 1849)[53] sowie eine Strichlithographie[54]: Hier erfährt der sterbende österreichische Held eine Verehrung durch den Feind – ein Themenkreis, der auch in anderer Form – am Beispiel Feldmarschall Liechtensteins – im Rahmen der Visualisierung der Schlacht von Aspern (1809) auftritt. In diesen Zusammenhang gehört das Blatt „General der Cavallerie Fürst Johann I. Liechtenstein labt einen französischen Kürassier" (Lithographie von Franz Gerasch nach einer Zeichnung von Artur Grottger)[55]: „EPISODE AUS DER SCHLACHT BEI ASPERN IN DER NACHT, DIE DEM ERSTEN SCHLACHTTAGE FOLGTE. / FÜRST LIECHTENSTEIN BIVOUAQUIERT HINTER DER FRONT SEINES REGIMENTES UND LABT EINEN FEINDLICHEN KÜRASSIER."[56]. Die Thematisierung der altruistischen Anteilnahme für den militärischen Feind ist auch in der französischen Kunst zu finden, etwa im Gemälde „Napoleon I. grüßt die gefangenen und verwundeten Österreicher, die nach der Schlacht bei Wagram 1809 an ihm vorüberziehen" von Hippolyte Bellangé (1800–1866), reproduziert in einer Heliogravüre[57].



4 Dynastie und Kirche als „Garanten" der Kontinuität

„Sakralisierungen" des Attentats des Jahres 1853

Das Attentat auf Kaiser Franz Joseph durch den Schneidergesellen János Libényi am 18. Februar 1853 ist eines der wichtigsten Ereignisse der Regierungszeit des Herrschers, zudem ein Geschehen mit größter Folgewirkung für die Interpretation des Herrscheramtes im Spannungsfeld sakraler *und* profaner Ikonographie[1]. Die umfangreiche Bildpropaganda dieses Attentats auf den Kaiser verkörpert zudem wesentliche Facetten des habsburgischen Selbstverständnisses im Sinn einer Problematisierung des Verhältnisses zwischen Thron und Altar[2]. Religionspolitisch kann hier „(…) a general respect for organized religion as a source of stability against the threat of revolution (…)"[3] festgestellt werden.

Insbesondere ist hier auf das im Jahr 1854 von Joseph Führich angefertigte Gemälde „Maria mit dem Kind und den Heiligen Joseph und Franziskus", ein Votivbild der Stadtgemeinde Mödling für die Pfarrkirche St. Othmar, hinzuweisen[4]. Dieses Gemälde faßt den Typus der „Maria de Victoria" (mit Mondsichelattribut) mit den adorierenden Heiligen (und Namenspatronen) Franz von Assisi und Nährvater Joseph (Buch mit den Zeilen „Adjutorium nostrum in nomine Domini […]" als Beginn des Schuldbekenntnisses in der alten Meßliturgie sowie als Hinweis auf die Errettung von dem Bösen durch Gott[5]) zu einer Dreieckskomposition zusammen, bei welcher der eigentliche Handlungskern in der Tötung der Schlange mittels des vom Jesusknaben gehaltenen Kreuzstabes besteht[6]. Die Bildaussage wandelt sich hier von der Visualisierung des spezifischen historischen Anlasses (Attentat) in *verallgemeinernder* Weise zu der biblisch konnotierten Rettung vor dem „Bösen" überhaupt. Eine weitere Sinnebene ist dadurch gegeben, daß das Gemälde in einen Altar integriert ist, der auf einen barocken Pestaltar zurückgeht (1699, 1853/1854 und 1904 stark überarbeitet)[7]. Somit wird im Gewand des historisch „Alten" die Tradition fortgeführt und aus der *alten* Gefahr der Pest der Sieg über die *neue* (revolutionär-politische) Bedrohung, die im Attentat auf den Kaiser gegenwärtig ist. Eine Entwurfszeichnung zum Mödlinger Bild dürfte in einer Bleistiftzeichnung Führichs aus dem Jahr 1853 überliefert sein[8]: Darin erscheint der Kaiser unter den Schutz himmlischer Mächte gestellt: Schützend breitet das Jesuskind seine Hände und Maria ihren Mantel über den jugendlichen Herrscher (in Uniform und Armeemantel). Ein Schutzengel (links) weist den bösen Dämon (rechts) ab. Das Gedächtnis an das Attentat auf den Kaiser von 1853 erfolgte auch in ganz anderen Kontexten: In der Barbara-Kapelle von St. Stephan in Wien stand (bis zur Zerstörung im Zweiten Weltkrieg) ein neugotischer



Abb. 1: Medaille zum 18. Februar 1853 (signiert mit „Roth“), Kaiser Franz Joseph im Brustbild (Avers) [Wien, HGM]



Abb. 2: Medaille zum 18. Februar 1853 (signiert mit „Roth“), Engel weist auf die Rudolfinische Hauskrone und zertritt Schlange, Furie und Dolch (Revers) [Wien, HGM]

Marienaltar, der von adeligen Damen – mit der Fürstin Lobkowitz und der Gräfin Kinsky an der Spitze – zur Erinnerung an das Attentat auf Kaiser Franz Joseph gestiftet worden war. Er wurde von Friedrich Stache und Heinrich Ferstel entworfen und ausgeführt (1853–1855, Weihe 24. April 1855) und zeigte ehemals die Unbefleckte Empfängnis Mariens in der Mitte (von Karl Blaas), seitlich die Patrone des Kaisers, Franz von Assisi und Joseph (von Karl Geiger), und als Statuen die Heiligen Leopold, Severin, Erzengel Gabriel, Raphael und Michael (von Joseph Gasser)[9]. Ein weiteres wichtiges Denkmal ist der von Fidelius Schönlaub geschaffene und von der Stadt Steyr gestiftete Hochaltar (Votivaltar; Vertrag von 1856) in der Stadtpfarrkirche Steyr zur Errettung Kaiser Franz Josephs I.[10]

Die genannten Werke entstanden ohne offiziellen Auftrag des Herrscherhauses und entsprechen gleichsam Bildschöpfungen „von unten“, die mit traditionellen – vorwiegend aus dem Bereich der religiösen Ikonographie stammenden – Bildtypen den versuchten Kaisermord verarbeiteten. Besonders die Rezeption der Engelikonographie im Zusammenhang mit dem Attentat erfolgte auf breiter Basis, etwa in einer Medaille zum 18. Februar 1853 (signiert mit „Roth“), die am Revers die Inschrift „GOTT SCHÜTZE ÖSTERREICHS KAISER UND VÖLKER“ und die Darstellung eines Engels zeigt, der auf die Rudolfinische Kaiserkrone sowie nach oben weist und zugleich Schlange, Furie und Dolch zertritt[11] (Abb. 1 und Abb. 2). Auf diesen göttlichen Schutz des Regenten spielt auch eine andere Medaille zum Attentat an, die von Wenzel Seidan hergestellt wurde und am Revers „IN



Abb. 3: Johann Baptist Clarot (nach Josef Lanzedelli d.Ä.), Genesung des Kronprinzen Ferdinand, Lithographie (Wien, ÖNB)



Abb. 4: Eduard Friedrich Leybold (nach Karl Josef Geiger), „Der Dank Sr. Majestät Kaiser Franz Josef I. und Seiner durchlauchtigsten Eltern für den vom Herrn am 18. Februar 1853 zum Segen des ganzen Reiches gewährten Schutz", Lithographie, 1853 (Wien, ÖNB)

VMBRA MANVS SVAE PROTEXIT" (als Hinweis auf Jes 49, 2) zitiert. Die Darstellung zeigt eine stehende Maria mit Kind sowie die kaiserliche Burg in Wien im Hintergrund[12]. Der „Schutz" der Mitglieder des habsburgischen Hauses (durch Engel oder durch mythologische Gestalten [Pallas Athene]) ist bereits in einer Lithographie Johann Baptist Clarots (nach einer Zeichnung von Josef Lanzedelli d.Ä.) anläßlich der Genesung des Kronprinzen Ferdinand nachweisbar[13] (Abb. 3). Eine Lithographie Eduard Friedrich Leybolds (nach Karl Josef Geiger) aus dem Jahr 1853[14] bildete die Vorlage eines Gedenkblattes zum 18. Februar 1853 (Abb. 4), „Der Dank Sr. Majestät Kaiser Franz Josef I. und Seiner durchlauchtigsten Eltern für den vom Herrn am 18. Februar 1853 zum Segen des ganzen Reiches gewährten Schutz.", und kombiniert den knienden Monarchen (mit Eltern) mit dem Erzengel Michael mit Schild (rechts), der als Rettungsengel zu Christus weist. Links sind die dankbaren Bürger vor dem Stephansdom[15] dargestellt; rechts weicht der Attentäter – eine dämonartige Gestalt – mit spitzem Messer. Dieser Bildtypus wurde häufig rezipiert, etwa in einer Tonlithographie Vinzenz Katzlers (gedruckt bei Johann Höfelich, Wien [tätig zwischen 1840 und

1898]) in „Zieglers Vaterländischen Denk-Blättern" mit der Legende „Ich sandte meinen Engel Dich zu führen" (vgl. Ps 91 [90], 11): Ein Engel mit Schild (mit Kreuz) und Palme schützt den jungen Franz Joseph in Feldmarschalluniform; im Hintergrund befinden sich St. Stephan und die Karlskirche als wichtigste sakrale Denkmäler Wiens[16]. In einem „Gedenkblatt zum 25. Regierungsjubiläum Franz Josephs am 2. Dezember 1873", einer Lithographie von Johann Wilhelm Frey (nach Franz Kollarž)[17], wird der Hinweis auf das Attentat in Gestalt einer Szene gestaltet, wie Erzengel Michael – als Schutzengel vor dem Kaiser stehend – die Mächte der Finsternis, vor allem den Attentäter, abwehrt. In der Himmelszone werden stichwortartig Hinweise auf wichtige Ereignisse der Regentschaft wie die Schlacht bei Solferino[18], die Votivkirche, die Geburt des Kronprinzen, das 1855 zwischen dem Vatikan und Österreich unterzeichnete Konkordat sowie die Krönung Franz Josephs zum König von Ungarn (1867) gegeben.

Das Attentat als Anlass zur Anfertigung christlicher Bildprogramme

Ein Gedenkblatt zur Erinnerung an die Errettung Franz Josephs („VIRIBUS UNITIS COELESTIBUS! / Zum bleibenden dankbarsten Gedächtniss der Erhaltung des theuersten Lebens Seiner k. k. apostol. Majestät / FRANZ JOSEF I. / AM 18TEN FEBRUAR 1853.") (1853)[19], eine Lithographie Eduard Friedrich Leybolds nach Karl Josef Geiger (Abb. 5), greift thematisch weiter aus, was auch in einem eigenen Erläuterungstext mit Bildspiegel[20] Ausdruck findet. Besondere Betonung erfahren hier die „heiligen Schutzpatrone aller Kronländer Oesterreichs" (Erläuterungstext). Der kniende Franz Joseph, der demütig seine Hände vor der Brust verschränkt, wird mit einer Versammlung der habsburgischen Hausheiligen und Landespatrone kombiniert und steht unter dem Schutz des ins Himmlische gewendeten (!) Mottos des Regenten. Die vom hl. Georg (Landespatron von Krain) getötete Schlange (Gefahr des Attentats) bezieht sich zugleich auf die Schlange der Sünde aus der Genesis, wie sie etwa auch im „ERINNERUNGS-BLATT FOLIUM MEMORIAE. / Victoria Ecclesiae Catholicae.", einer kolorierten Lithographie von Eduard Friedrich Leybold (nach einer Zeichnung von Karl Geiger)[21] (Abb. 6), auftritt: Hier triumphiert die „Ecclesia" über die Sünde. Der „Lokalbezug" wird in den vier Zwickeln mit Darstellungen von vier (für Österreich [-Ungarn] bedeutenden) Heiligen (Severin, Karl Borromäus, Johannes von Nepomuk und Stephan von Ungarn) hergestellt[22].

Die Popularität des Kaisers stieg nach dem vereitelten Attentat sprunghaft an, was sich in zahlreichen Darstellungen anläßlich der Errettung manifestiert. Den scheinbar „dokumentarischen" Aspekt mit dem traditionsreichen Typus eines Votivbildes verbindet das Öl-



Abb. 5: Eduard Friedrich Leybold (nach Karl Josef Geiger), Gedenkblatt zur Erinnerung an die Errettung Franz Josephs („VIRIBUS UNITIS COELESTIBUS"), Lithographie, 1853 (Wien, ÖNB)

gemälde von Johann Josef Reiner im Wien Museum (1853)[23] (Abb. 7). Die Inschrift, welche die „göttliche Vorsehung" als eigentliche Rettungsinstanz ins Spiel bringt („Franz Josef I. Kaiser v. Österreich, wurde am 18. Febr. 1853, durch Meuchlers Hand / am Hinterhaupte verwundet. Durch die göttliche Vorsehung wurde es aber dem / Obersten Grafen O Donell Flügeladjutant S. M. u. Jos. Ettenreich, Bürger von Wien / ermöglicht, das geheiligte Haupt des Kaisers vom gewissen Tode zu erretten. / Gott dankend, widmet dieses Bild, Ferdinand Braunsteiner"), sollte die Verbundenheit des Bürgers mit dem Regenten verdeutlichen und so im Zusammenwirken mit der für barocke Votivdarstellungen charakteristischen Darstellungsweise *identitätsstiftend* wirken. Die Attentatsszene ist in geraffter Form mit der Wiedergabe jenes Moments wiedergegeben, als sich der Kaiser aufgrund des Schreis einer unbekannt gebliebenen Passantin überrascht umwendet; Karlskirche (links) und Paulanerkirche (rechts) fungieren als Garanten topographischer Treue. Das Bild stellt eine in-



Abb. 6: Eduard Friedrich Leybold (nach Karl Josef Geiger), „Erinnerungs-Blatt Folium Memoriae. Victoria Ecclesiae Catholicae", kolorierte Lithographie (Wien, ÖNB)



Abb. 7: Johann Josef Reiner, Votivbild anläßlich der Errettung Kaiser Franz Josephs beim Attentat am 18. Februar 1853, Gemälde, 1853 (Wien, Wien Museum)



Abb. 8: „Franz Joseph nach dem Attentat", Lithographie, Druck und Verlag Franz Werner, Wien, 1853 (Wien, ÖNB)



Abb. 9: „Franz Joseph nach dem Attentat", Druck (nach obiger Lithographie), 1853 (Wien, HGM)

teressante „Synthese aus Altar- und Ereignisbild"[24] dar, indem der prominente Typus des christlichen Votivbildes für ein profanes Ereignis staatspolitischer Bedeutung instrumentalisiert erscheint. Die ursprüngliche Fassung dieses Gemäldes war etwa doppelt so groß: Ein Druck nach Reiners Gemälde[25] zeigt die Heilige Dreifaltigkeit im oberen Teil: Christus als Fürbitter weist, seine Wundmale zeigend, auf den Kaiser; Gottvater stützt die linke Hand mit dem Szepter auf die Weltkugel, die Rechte hält er schützend über Franz Joseph. Im Scheitelpunkt des Bildes schwebt die Geisttaube; die voneinander isolierten Szenen sind nur durch hell leuchtende Wolkenformationen (welche die Person des Herrschers wie eine Gloriole umgeben) miteinander verbunden.

Zu den „dokumentarisch" ausgerichteten Darstellungen des Attentats gehört die Lithographie „Franz Joseph nach dem Attentat" (Druck und Verlag Franz Werner, Wien)[26] (Abb. 8) mit der Legende „S. M: Kaiser Franz Josef I. / Nach dem Attentate in Wien am 18. Feb. 1853. / Beruhigen sie sich, Ich theile nur das Schiksal Meiner tapf: Soldat: in Mailand". In einem Druck zum 18. Februar 1853 wird diese Darstellung reproduziert und mit folgender Beischrift versehen: „Kaiser Franz nach dem Attentate am 18. Februar 1853, die Worte ausrufend: >Beruhigen Sie sich, ich teile nur das Schicksal meiner tapferen Soldaten in Mailand!" (Nach einem Bild aus dem Atelier des k. k. Hof- und Kammerphotographen Charles Scolik sen., 8. Bezirk, Piaristengasse Nr. 48)[27] (Abb. 9).

THRON UND ALTAR – DER DANKGOTTESDIENST DES KAISERS IN ST. STEPHAN

Franz Joseph sprach der Bevölkerung nach dem überstandenen Attentat seinen Dank aus: „(…) diese Beweise inniger Anhänglichkeit und aufrichtiger Theilnahme an welchen (…) das frühere Wien zu erkennen sich freute. (…)"[28]. Den Bezug auf die Stephanskirche und den dort abgehaltenen Dankgottesdienst verdeutlicht eine Lithographie des Jahres 1853 von Franz Kollarž (gedruckt in der lithographischen Anstalt von Johann Rauh in Wien als Teil einer größeren lithographischen Serie von Kollarž), „Erste Ausfahrt des Kaisers nach dem Attentat am 12. März 1853"[29] (Abb. 10), die den im Wagen „Viktoria" stehenden, salutierenden und Ovationen entgegennehmenden Herrscher direkt in der Achse des Tympanons des „Riesentores" agieren läßt – sowohl eine feinsinnige Anspielung auf die innige Verschränkung von Thron und Altar als auch ein Bezug zur Widmung des Reinertrages des Blattes für den Giebelbau von St. Stephan in Wien. Diese erste Ausfahrt Franz Josephs nach dem Attentat zeigt auch eine unsignierte Tuschpinselzeichnung (in Sepia mit Bleistift)[30]: Hier ist ebenfalls der Jubel der Menge geschildert; auf der linken Seite ist deutlich ein Teil von St. Stephan sichtbar, womit auf den Dankgottesdienst in der Domkirche angespielt werden



Abb. 10: Franz Kollarż, „Erste Ausfahrt des Kaisers nach dem Attentat am 12. März 1853", Lithographie, 1853 (Wien, ÖNB)

soll. Anton Ziegler verfaßte aus Anlaß der Rettung des Monarchen „Vaterländische Denk-Blätter über das Attentat auf die allerhöchste Person Sr. kaiserl. königl. apostolischen Majestät Franz Joseph I." (Wien 1853): In dieser knappen – und mit Lithographien versehenen – Broschüre werden die Feierlichkeiten am 12. März 1853, insbesondere die Messe in St. Stephan, minutiös geschildert. Wichtig ist darin vor allem die Lithographie Vinzenz Katzlers (gedruckt bei Johann Höfelich in Wien), „Der Weih-Bischof ertheilt Sr. Majestät den heil. Segen am 12. März 1853"[31], mit der Segnung des Monarchen vor dem Westportal. Diese bewußte Inszenierung von historischen Ereignissen *vor der Westfassade des Wiener Stephansdoms* ist bereits unter Kaiser Franz II. (I.) nachweisbar, etwa in einem Kupferstich von Caspar Weinrauch (Wien 1807), „FRANZ DER ZWEYTE



Abb. 11: Caspar Weinrauch, Kaiser Franz II. und seine Gemahlin Maria Theresia kehren nach Wien zurück, Kupferstich, 1807 (Berlin, Kunsthandel)

UND MARIA THERESIA kehren nach Wien zurück" (16. Jänner 1806)[32] (Abb. 11), und noch der Empfang des Kaisers vor dem Dankgottesdienst zur Zweihundertjahrfeier der Türkenbefreiung am 12. September 1883 fand vor dem „Riesentor" statt[33].

DAS GEDENKEN AN DEN ANSCHLAG IN DER PLASTIK

Das unbestrittene Hauptwerk der Erinnerung an das Attentat auf den Kaiser stellt der berühmte „Ehrenschild" des Grafen Maximilian O'Donell, des Flügeladjutanten des Kaisers, im Salzburger Museum Carolino Augusteum dar (Abb. 12)[34]. Der nach Entwürfen Eduard van der Nülls im Jahr 1855 kunstvoll gearbeitete und O'Donell dedizierte Ehrenschild des Offizierscorps der Armee wurde vom Offizier in seinen neuen Wohnsitz in Goldegg (Pongau) mitgenommen und als Vermächtnis der Witwe an das Museum übergeben.



Abb. 12: „Ehrenschild" des Grafen Maximilian O'Donell, 1855 (Salzburg, SMCA)

Bei der Sitzung der entsprechenden Kommission am 30. April 1853 standen die Entwürfe von Alfred von Arneth (mit der Visualisierung des Namens O'Donell) sowie jene von van der Nüll, Schwind und Machold zur Debatte. Edward Jakob von Steinle hatte sich bereits 1853 mit dem Attentat künstlerisch auseinandergesetzt. Er widmete dem Flügeladjutanten einen gezeichneten Ehrenschild als Zeichen der Dankbarkeit: Die himmlischen Mächte schützen den bedrohten Herrscher. In der Mitte ist Franz Joseph auf den Ästen eines Baumes in vollem Ornat sitzend dargestellt. Der Baum wächst aus der Brust Rudolfs I., der ein Kruzifix in der Rechten hält. Mit Schild und Schwert gewappnete Engel wehren Drachen ab. Oberhalb des Kaisers ist die „Patrona Austriae" mit göttlichem Kind (von den Patronen des Kaisers, Franz von Assisi und Joseph, adoriert) wiedergegeben[15]. Schließlich setzte sich der Entwurf van der Nülls durch, der sich im Österreichischen Museum für angewandte Kunst in Wien befindet. Die militärische Kommission wählte zwar van der Nüll aus, aber sie hat seinen Entwurf verworfen und für die figürlichen Teile Karl Mayer sowie für die plastische Ausführung Josef Cesar beauftragt. Der Schild wurde erst im Februar 1855 übergeben. In der ursprünglichen Anordnung gehörte zum Objekt (10 kg Gewicht, 86 cm Durchmesser) ein Schildträger, von dem wir nur mehr aus einer entsprechenden Abrechnung wissen.

Die Ausführung stellt im Mittelfeld den Kampf des Erzengels Michael mit dem apokalyptischen Drachen dar (Apk 12, 7) – kombiniert mit dem Spruch „Der Herr ist die Stärke, die seinem Gesalbten hilft". Hier ist ein Vergleich mit der ikonographisch anspruchsvollen Silberprunkschale (1865), einem „Ehrengeschenk für Feldmarschall-Leutnant Ludwig Freiherr von Gablenz", dem Sieger im Deutsch-Dänischen Krieg des Jahres 1864, instruktiv[16]: Dieses Werk von Josef Karl III. Klinkosch († 1888) zeigt zwölf trapezförmige Felder mit Lorbeer und getötetem Drachen sowie vier allegorische Figuren mit den Schrifttäfelchen „Gehorsam", „Tapferkeit", „Eintracht" und „Treue", flankiert von Siegesengeln und vier Szenen aus dem Deutsch-Dänischen Krieg des Jahres 1864 (Abb. 13).

In den Kreuzarmzwickeln des O'Donell-Schildes sind in Hochrelief Allegorien auf die Tugenden der Armee dargestellt: „Einigkeit und Sieg", „Ruhm und Ehre", „Vaterlandsliebe und Treue" sowie „Tapferkeit und Stärke" – kombiniert jeweils mit einem zugehörigen Spruch[17]: Die österreichische Armee wacht demnach durch die genannten Tugenden über das Wohlergehen des Landes. Auf dem unteren Kreuzarm ist der österreichische Doppeladler mit dem Bindenschild auf der Brust und den Wappen Habsburgs und Lothringens zu sehen. Darunter erscheint das vom Kaiser gestiftete neue Wappen O'Donells mit Helmzier und Spruchband. Unter dem Schild steht auf rotem Band die von der Konstantinsschlacht abgeleitete Devise „IN HOC SIGNO VINCES". Die linke Gruppe zeigt einen Kürassier und einen Artilleristen; die Wappen darüber bezeichnen die Königreiche Böhmen und Galizien sowie die Allianz von Steiermark und Kärnten. Die auf dem Kopf stehende Gruppe ist



Abb. 13: Josef Karl III. Klinkosch, Ehrengeschenk für Feldmarschall-Leutnant Ludwig Freiherr von Gablenz, 1865 (Wien, HGM)

durch einen Matrosen und einen Pionier besetzt, die Wappen stehen für die italienischen Länder der Monarchie, die Königreiche Lombardo-Venetien und Illyrien sowie das Herzogtum Modena. Die rechte Gruppe zeigt einen Infanteristen und einen Angehörigen des Generalstabes mit den gekreuzten Flinten und einem Packen Landkarten auf Fahnenschilden: Die entsprechenden Wappen bedeuten das Königreich Ungarn, das Großfürstentum Siebenbürgen und die Allianz von Mähren und Schlesien. In ikonographischer Hinsicht ist in diesem Werk eine außergewöhnliche Mehrschichtigkeit zu konstatieren – einmal als Verweis auf die Armee als den Stifter des Schildes, die durch die Repräsentanten der Waffengattungen vertreten ist, ferner auf die Länder, aus denen sich die Angehörigen dieser staatstragenden Armee rekrutieren, und schließlich auf die siegreichen – die Revolution überwindenden – Feldzüge der Jahre 1848 und 1849 in Italien und Ungarn, an denen O'Donell, bevor er als Flügeladjutant des Kaisers berufen wurde, teilgenommen hatte[18]. Der Schild ist somit nicht nur ein Zeugnis der Erinnerung an den eigentlichen historischen Anlaß, die Errettung des Kaisers, sondern *zugleich* ein unmißverständliches Dokument der kaiserlichen Armee im Zusammenhang mit der militärischen Durchsetzung des franzisko-josephinischen Neoabsolutismus. Ein anderes Werk, das im Gedenken an das Attentat auf Franz Joseph geschaffen wurde, ist der sog. Ettenreich-Pokal (1853)[19] nach Entwürfen des Leutnants Machold bei Mayerhofer & Klinkosch ausgeführt. Der Fußschaft sollte mit Repräsentanten der Armee besetzt werden, darunter Radetzky als General. Den Deckel bekrönt die „Austria". Um ihr Postament stellen die Wappen der Kronländer den Bezug zum ganzen Reich her.

FESTSCHRIFTEN ANLÄSSLICH DER RETTUNG DES KAISERS

Stärker als in der bildenden Kunst und in der populären Graphik ist das Thema der Rettung Franz Josephs in populären Festschriften präsent – am prominentesten wohl in „Oesterreich's Ostermorgen. Sr. Kaiserlich Königlich Apostolischen Majestät Franz Joseph als ein Zeichen tiefster Verehrung und treuer Liebe dargebracht"[40]. Diese kurze Schrift, die nur das Titelblatt und fünf Seiten umfaßt, dürfte kurz nach Februar 1853 in Wien erschienen sein. Christliche Epitheta, die bereits den Haupttitel kennzeichnen, werden direkt auf die Errettung des Monarchen bezogen: „(...) Der Genius von Habsburgs Stamm besiegte / Mit milder Hand Gefahren, Nacht und Tod. / Ein Jubelsang erschallt in allen Landen: / FRANZ JOSEPH ist dem Volke neu erstanden. Und über Europa / verbreitet die Sonne / Der Freiheit, des Friedens / Unendliche Wonne; / Es jauchzen die Guten, / Es zittern die Bösen, / Es lebt ja der Kaiser / vom Joch zu erlösen, / Das finster wie Tod / Den Bürger bedroht. (...) Wohl ist's ein Sieg den, man heut' feiert, / Ein Sieg ist's über Finsterniss und Nacht! / Ein Sieg ist's, den die Sonne des Gerechten / Vom heitern Himmel heiter lacht! / Man feiert einen neuen Ostermorgen, / Der Aller Herzen jubeln lässt; / Man feiert, frei von Kummer und von Sorgen, / Des theuern Kaisers Auferstehungsfest! (...)". Mit einer für die franzisko-josephinische Epoche ungewöhnlichen[41] Fülle von *biblischen Anspielungen* (z.B. Sonne der Gerechtigkeit [Mal 3, 20]) erscheint der Glanz des christlichen „Ostermorgens" auf den Herrscher übertragen[42]. Unmißverständlich wird dabei auf das tragende Fundament des Gottesgnadentums hingewiesen („[...] FRANZ JOSEPH ist der gottgesandte Kaiser, [...]") und auf den Bau einer „Votivkirche" Bezug genommen.

Publikationen dieser Art bereiteten ein vorher in diesem Ausmaß unbekanntes Klima auf, in dem schließlich die Konzeption der Wiener „Votivkirche" mündete. Derartige Zeugnisse blieben nicht vereinzelt: Ein „Volksgesang für die Feste Sr. Majestät des Kaisers" von Franz Ferdinand Effenberger aus Leitmeritz (o.J.) feiert Franz Joseph I. ebenfalls in hymnischer Weise: „(...) Wie der Held zum Siege, schreite / *Er* des Ruhmes Höh'n hinan! (...)" in offensichtlicher Anspielung auf Friedrich Schillers bekannte „Ode an die Freude". Zu diesen Jubelschriften, welche die Rettung des Kaisers feierten, gehört auch „Das Genesungs-Fest Sr. k. k. apostol. Majestät Franz Joseph I. in Linz. Denkschrift an den 12. März 1853" (Linz/D. 1853) mit Gedichtstrophen, deren jeweils erste Buchstaben jeder Zeile zusammen als Akrostichon ein Wort ergeben (z.B. zweite Strophe, „Austria"): „*A*userkorner Herr und Kaiser! / *U*eber starke Feinde siegend / *S*anftmuth in dem Herzen tragend, / *T*od verachtend, weise handelnd, / *R*uhm nicht suchend, Frieden strebend; / *J*ugendkräftiger Herrscher! / *A*ustria's hellster Stern bist Du."[43]. Die Freude der jüdischen Bevölkerung über die Genesung des Kaisers verdeutlicht die Publikation Steinhardt 1853 in anschaulicher Weise.

Die Publikation Ambach 1853 verschränkt den sakral verbrämten Patriotismus mit anderen



Abb. 14: Ambach 1853, Frontispiz, Stahlstich, Carl Mayer's Kunstanstalt in Nürnberg (Wien, ÖNB)

Aspekten österreichischer Geschichte: Als Anlaß dieser Druckschrift wird der 18. Februar 1853 als Tag des Attentats genannt[44]. Die Schrift sollte dergestalt ein „(...) bleibendes patriotisches Denkmal (...)" darstellen, das zeigt, daß die Jugend einem Herrscherhaus angehört, „(...) das zu allen Zeiten Gott beschirmte (...)". Eigentlicher Darstellungsgegenstand ist der Befreiungskampf des Jahres 1809, auf den im Kapitel IX[45] näher eingegangen wird: Das in einem Gemälde präsente Bild des Kaisers (Franz II. [I.]) fungiert als heilsstiftendes Siegeszeichen. Der verwundete Fritz möchte im Todesschlummer das Kaiserbild nochmals sehen (!) und quittiert diesen Anblick mit der Treuebezeugung „Es lebe der Kaiser"[46]. Vor dem „Brustbild des geliebten Monarchen"[47] wird nun Österreich Treue bis in den Tod geschworen. Der Stahlstich als Frontispizabbildung (in Carl Mayer's Kunstanstalt in Nürnberg) gibt den im Text beschriebenen Augenblick wieder[48], den Beginn des Befreiungskampfes gegen die Franzosen in Gestalt des hereinstürmenden Knaben mit der berühmten Losung „Es ist Zeit" sowie das beleuchtete Kaiserbild, dessen wunderbare Funktion beschworen wird (Abb. 14): „(...) Wunderbar stärkte sie der Anblick des Bildes. (...)"[49]. Das *Bild des Herrschers* wird hier in den *konkreten Kontext* der Liebe zum Monarchen (am Beispiel des Tiroler Befreiungskampfes) einbezogen und die „Liebe" zum Kaiser (Attentat) auf das Jahr 1809 historisch rückprojiziert.

DIE PROGRAMMATISCHE EINHEIT VON DYNASTIE UND RELIGION – DIE WIENER „VOTIVKIRCHE"

Die Wiener „Votivkirche"[50] war der letzte Versuch, ein „geistliches Reichsheiligtum"[51] zu errichten. Sie steht damit in der Tradition der Wiener Karlskirche, die als eine Art „Staatsheiligtum des Barock"[52] mit vielen Bezügen zwischen Dynastie und Religion konzipiert und durch Spenden der Stände aller Königreiche und Länder der Habsburger finanziert wurde. In ihrer Konzeption demonstriert die „Votivkirche" eine Vereinigung von *säkularen* und *sakralen* Bereichen. Im kritischen Stadium der Finanzierung besann man sich auf das Faktum, daß der Bau keine lokale Angelegenheit war, sondern eine Reichsstiftung: Am 9. Dezember 1865 erschien in der „Neuen Freien Presse" ein Artikel, der mit Nachdruck auf diesen Umstand hinwies: „(...) Ihre Vollendung liegt im Interesse aller, insbesondere jener östlichen Kronländer, die sich bis jetzt sehr wenig am Bau beteiligt haben, so sehr sie ein naheliegendes Interesse hätten, daß der Bau als Reichsstiftung behandelt werde. (...)"[53]. Die Idee, eine kaiserliche Denkmalskirche mitzufinanzieren, fand in den Kronländern, deren Wappen auch Teil des Programms im Kircheninneren sind, begreiflicherweise wenig Anklang, was letztlich dazu führte, daß die Realisierung des Baus letztlich eine Wiener Angelegenheit wurde[54]. Die Bedeutung der „Votivkirche" bestand nicht zuletzt auch darin, daß sie als Vorbild der Erneuerung der kirchlichen Kunst gesehen wurde[55].

ZUR KONZEPTION DER „VOTIVKIRCHE"

Wesentlich für die Konzeption der „Votivkirche" und die damit zusammenhängende Stilwahl ist der berühmte „Aufruf" des ersten Stifters des Baues, des Erzherzogs Ferdinand Max (nach ihm wurde Erzherzog Carl Ludwig Protektor des Baues), vom 27. Februar 1853. Darin heißt es unter anderem: „(…) Im Hause Gottes haben wir die Rettung Sr. Majestät gefeiert und ein Gotteshaus wird das schönste Denkmal sein, durch welches Österreichs Dankbarkeit und Freude sich der Welt ankündigen kann. (…) Es ist zu wünschen, daß dieses Gotteshaus im gotischen Style errichtet werde, welcher ohne Zweifel am besten geeignet ist dem Aufschwunge und Reichthume des christlichen Gedankens durch die Baukunst einen Ausdruck zu geben. (…)"[56]. Aufschlußreich für diese Bedeutungssteigerung der gotischen Architektur sind nicht zuletzt die sog. Gothischen Briefe, die der Kunsthistoriker Eduard Melly 1853–1854, kurz vor seinem Tod, veröffentlichte. Darin wird unter anderem die Anschauung vertreten, daß „(…) heutzutage das Streben nach Rückkehr zu der Auffassung der Kirchlichkeit in den Zeiten ihrer höchsten Lebensentfaltung, (…) nur in der homogenen Kunstform des gothischen Styles seine Befriedigung finde. (…)"[57]. Leopold Ernst (1808–1862)[58] zufolge stand eine „Monumentalkirche" im Mittelpunkt des Konzeptes der „Votivkirche": „(…) Das Werk soll nach Jahrhunderten Zeugniß geben von dem religiösen Sinne, dem Culturzustande der Gegenwart, der Untertanentreue, Hingebung und Liebe zu dem erhabenen ah. Kaiserhause, dem mächtigen Regentenstamme einer so reichen Monarchie wie das gewaltige Österreich aller Ehren voll. (…) – Eine Monumentalkirche, welche eine ganze Monarchie errichtet. (…)"[59].

Den eigentlichen Anstoß zum Bau der Gedächtniskirche gab schließlich das Gedicht „Das ganze Reich ein Dom", das Dr. Johann Ritter von Perthaler (Perthaller), ehemaliger Lehrer im Staats- und Völkerrecht der beiden Kaiserbrüder Ferdinand Max und Carl Ludwig sowie – seit 1853 – Sekretär des Baucomités, am Abend des 18. Februar dichtete: Er schildert darin die Stimmung unter den Wienern, die im Wiener Stephansdom einer Dankandacht zur glücklichen Errettung des Kaisers beiwohnten: „(…) Und das Gebet erhebt sich zu den Sternen, / Es schwillt und strömt hinaus, ein mächt'ger Strom / Bis an des Reiches Grenzen, an die fernen, / Nur ein Gefühl – das ganze Reich ein Dom! (…)"[60]. Ein Kirchenbau, ein „(…) sichtbares Symbol der römisch-katholischen Restauration in Österreich (…)"[61], sollte somit die unterkühlten Sympathien der Länder des Reiches gegenüber dem Herrscherhaus wiederherstellen. Im „Aufruf" des Erzherzogs war – dem Charakter des Denkmals entsprechend – keine kultische Bestimmung der Kirche vorgesehen. 1862 wurde die Votivkirche schließlich zur Garnisonskirche bestimmt und 1878 rangmäßig zur Propsteikirche erhöht. Zugleich wurde die Ablösung der Jesuitenkirche als bisherige Universitätskirche angebahnt und diese Funktion künftig an die „Votivkirche" übertragen[62].

Die Bedeutung als Denkmal rangierte aber sowohl hinsichtlich der ersten Idee als auch in der Durchführung des Baues deutlich vor dem kultischen Zweck. Der ursprüngliche (architektonisch stärker betonte) Denkmalaspekt verlagerte sich allerdings in der Folge stärker auf das Programm der *malerischen* und *plastischen* Ausstattung, in der sich christliches Heilsgeschehen und Herrscherpropaganda unauflöslich miteinander verschränkten[63]. War in der Ausschreibung ein Bau im „gotischen Stil" verlangt worden, so stand auch das plastische Programm ganz im Zeichen der Visualisierung der gesamten Heilsgeschichte. Als Hauptmeister wurde von Ferstel Josef Gasser, Ritter von Valhorn (ihm wurden die Hauptarbeiten der Eingangsfassade, darunter alle drei Tympana sowie die Wimpergfüllung, anvertraut) ausgewählt. Daneben arbeiteten Johannes Benk, Vincenz Pilz, Franz Erler, Jakob Gliber, Peter Kastlunger, Franz Melnitzky, Mattheus Oberegger, Mathias Purkartshofer, Robert Streschnak und Andreas Halbig an den Skulpturen[64].

DIE „VOTIVKIRCHE" ALS „DENKMALSKIRCHE"

Die Idee der Stiftung eines Sakralbaues durch das Kaiserhaus, wie sie in der „Votivkirche" zum Ausdruck kommt, wurde nicht erst nach dem Attentat auf den Kaiser geboren. Sie hat letztlich ihren Ursprung im Plan einer „Kaiser-Franz-Gedächtniskirche", um deren Realisierung sich Caroline Auguste, die Witwe Kaiser Franz' I., seit 1835 bemühte. Da die Innenstadt keine entsprechende Möglichkeit bot, suchte man im Bereich der Vorstädte nach einer geeigneten Stelle und dachte daran, der (letztlich erst 1893–1898 von Alexander Wielemans erbauten) Breitenfelder Kirche[65] diese Funktion zu übertragen. Die geplante Bestimmung dieses Baus als Kaiser-Franz-Gedächtniskirche (mit Darstellungen der Patrone der kaiserlichen Familie sowie den Heiligen Joseph, Franz von Assisi und Elisabeth)[66] machte dieses Gotteshaus „(…) zur unmittelbaren Vorläuferin der Votivkirche (…)"[67].

Moriz Thausing formulierte in seiner grundlegenden Publikation aus dem Jahr 1879 einen weiteren programmatischen Aspekt einer Denkmalskirche, indem er forderte: „(…) die Denkmäler der großen Todten werden zu den Jünglingen sprechen und sie zu Thaten begeistern. (…)". In diesem Sinne ordnete er der Votivkirche die (hier in lutherischer Terminologie formulierte) Funktion zu, „(…) eine feste Burg der Ideale inmitten des geschäftigen Treibens einer modernen Weltstadt (…)"[68] zu sein. Die Aufgabe der Kirche wurde demnach als „Denkmälerkirche" und als „Ruhmeshalle"[69] interpretiert. Die Idee einer Kathedrale als Denkmal wie als Symbol nationaler Eintracht weist deutlich auf Karl Friedrich Schinkel zurück. Thausings konkreter Beitrag zur Schaffung eines solchen Pantheon war sein Vorschlag, die Auflösung der Linienfriedhöfe zum Anlaß zu nehmen, um die Asche berühmter Persönlichkeiten wie Schubert, Beethoven und Grillparzer in die „Votivkirche" überführen

zu können[70]. Ähnlich argumentierte auch Richard Kralik, der das geplante österreichische Pantheon an der „Votivkirche" zu „(…) einem Lehrbuche der Geschichte, zum Träger des historischen Bewusstseins (…)" stilisiert sehen wollte; hier sollten die Denkmäler jener „(…) Männer (stehen), die sich im Dienste heiliger Kunst und Wissenschaft, im Dienste christlicher Charitas und Pflicht bewährt haben. (…)", während der Arkadenhof des neuen Rathauses der Ort für Denkmäler der „(…) politischen Männer (…)" sei – gleichsam in der Weise, daß diese „(…) Heroengesellschaft zum adäquaten Ausdrucke der welthistorischen und culturellen Bedeutung Wiens würde. (…)"[71]. Bereits 1878 hatte Richard Eitelberger von Edelberg das Konzept eines österreichischen Pantheon formuliert, indem er die Aufstellung von Mahnmalen für die Gefallenen des Jahres 1866 anregte und die Überführung Radetzkys vom Heldenberg vorschlug[72]. In seiner Denkschrift „Heinrich Ferstel und die Votivkirche" (1879) forderte er, „(…) jene Männer zu ehren, die sich um Österreich verdient gemacht haben. (…)"[73]. Die Idee eines Pantheon verfolgte auch die Schrift „Die Votivkirche. Gegründet durch Weil. Kaiser Maximilian im J. 1856. Erbaut unter persönlicher Leitung des Herrn Oberbaurathes Heinrich Ritter von Ferstel", Wien o.J. (1879)[74]. Im Jahr 1893 wurde zum letzten Mal versucht, dieses Konzept einer österreichischen Ruhmeshalle durch Epitaphe, Büsten, Reliefs und Inschriften wiederzubeleben[75]. Ein „Pantheon österreichischer Heroen"[76] kam freilich nicht mehr wirklich zustande: Lediglich die Übertragung des Grabes des berühmten Türkenkämpfers des Jahres 1529, Graf Niklas Salm (Grabmal [zwischen 1530 und 1535?] ursprünglich in der Dorotheerkirche, jetzt in der „Votivkirche"), anläßlich des fünfundzwanzigjährigen Bestehens des Wiener Altertumsvereines (1879) und mit Unterstützung Eitelbergers und Ferstels durchgeführt, erinnert noch daran[77]. Ursprünglich existierte auch der Plan, ein Denkmal des Attentats auf den Kaiser (!), das ein Mailänder Bildhauer bereits im Modell ausgeführt hatte, in der „Votivkirche" aufzustellen[78]. Dies wurde jedoch von der Bauleitung mit dem Hinweis abgelehnt, daß jede „Erinnerung an die Freveltat" verschwinden sollte.

DIE REALISIERUNG

Die Entscheidung über den heutigen Standort der Kirche fiel erst relativ spät. Bereits 1850 hatte Ludwig Christian Friedrich Förster (1797–1863) einen Entwurf zur Stadterweiterung angefertigt, nach dem eine Verbindung von Sakralbau, Museum und Habsburgerdenkmälern konzipiert war. Die entsprechende Kirche sollte ursprünglich als Kaiser Franz-Gedächtniskirche fungieren. Am 21. Februar 1854 erfolgte die kaiserliche Genehmigung für den Bau der „Votivkirche" beim Belvedere, und am 4. April 1854 wurde das Konkursprogramm veröffentlicht[79]. Die bis zum Ende der Ausschreibung (Februar 1855) eingelangten

75 Projekte wurden im Redoutensaal öffentlich ausgestellt und vom Kunstcomité einer vorläufigen Beurteilung unterzogen. Da sich nun wieder Bedenken gegen diesen Bauplatz erhoben (König Ludwig I. bemängelte etwa die ungünstige Lage, und Eitelberger äußerte sich ähnlich im „Kunstblatt"), wurde der Sieger des Wettbewerbs, Heinrich Ferstel, beauftragt, sich selbst einen Bauplatz auf dem Glacis zu suchen. Seine Wahl fiel nun auf das Gebiet vor dem Schottentor, zwischen der Währinger- und der Alserstraße, das im Einzugsbereich der Stadterweiterung eine entsprechend monumentale Wirkung versprach und zudem den Vorteil bot, daß die Achse der „Votivkirche" mit jener der Stephanskirche abgestimmt werden konnte[80].

Am zweiten Jahrestag der Vermählung Franz Josephs mit Prinzessin Elisabeth von Bayern, dem 24. April 1856, fand die feierliche Grundsteinlegung statt[81]. Der Grundstein, der aus der Grotte am Ölberg in Jerusalem gebrochen worden war, wurde vom Kaiser persönlich am Scheitelpunkt des Chores niedergelegt[82]. Verschollen sind allerdings die lebensgroßen Statuen der Heiligen Leopold und Maximilian, die Hans Gasser zu diesem Anlaß in Stuck modellierte[83]. In Thausings Publikation[84] ist davon die Rede, daß als ephemere Dekoration eine Art Pforte errichtet wurde, die in der Leibung die Schutzpatrone der kaiserlichen Familie in „weißen Standbildern" zeigte (Franz, Joseph, Sophie, Elisabeth, Maximilian und Leopold). Die feierliche Kirchweihe fand am 24. April 1879, zur Feier der silbernen Hochzeit des Kaiserpaares, statt. Damit setzte man für die Sinngebung des neuen kirchlichen Baues einen betont *dynastischen* Akzent, da nicht etwa auf den Jahrestag des Attentates auf den Kaiser (!), dem das Bauwerk eigentlich seine Entstehung verdankte, Bezug genommen wurde, sondern auf einen familiären Anlaß des Kaiserhauses[85]. Anläßlich der Grundsteinlegung bezeichnete Wiens Erzbischof Kardinal Josef Othmar von Rauscher die Kirche – in Anspielung auf die Errettung des Kaisers – als „Erlöserkirche"[86]. Damit war das Patronat festgelegt, und dies erforderte eine Umarbeitung des Programms, was wiederum zur Folge hatte, daß – in Konzentrierung auf die Votivbedeutung – der Aspekt der „Redemptio" auf den ganzen unteren Teil der Fassade ausgedehnt wurde[87].

Zum feierlichen Anlaß der Grundsteinlegung am 26. April 1856 erschien ein großformatiges allegorisches Blatt mit dem Titel „Simbolografisch-historisches Denkblatt zur feierlichen Grundsteinlegung der Votiv-Kirche am 24. April 1856 durch Seine Apost. Majestät Franz Josef I. Kaiser von Oesterreich"[88] (Abb. 15), gezeichnet nach einem Entwurf von Ferdinand Tewele und lithographiert von Ludwig Czerny (1821–1889). Dieses Blatt wurde in der lithographischen Anstalt von Reiffenstein & Rösch in Wien hergestellt und stellt die umfangreichste allegorische Aufbereitung der Ikonologie der Kirche dar, in der die Leitidee der überaus engen Verschränkung zwischen Monarchie und Kirche zum Ausdruck kommt. Dies wird auch daran deutlich, daß die unter der Kirche dargestellte „Kreuzigung Christi" an beiden Seiten von einem Portalgewände mit Statuen der Namenspatrone der kaiserlichen



Abb. 15: Ludwig Czerny (nach Ferdinand Tewele), „Simbolografisch-historisches Denkblatt zur feierlichen Grundsteinlegung der Votiv-Kirche am 24. April 1856", Lithographie (Wien, ÖNB)

Familie (links Franz, Maximilian, Leopold; rechts Sophie, Joseph, Elisabeth) flankiert wird. Die Kirchenfassade selbst ist von einem allegorischen Gerüst umgeben, das einerseits mit Wappen und Flaggen der Kronländer besetzt ist und sich andererseits der Sprache der Bibel bedient: „Setze das / Zeichen / des Heiles / an diesem / Orte / Jesu Christi, // und / lasse den / Würgeengel / hier nicht / eingehen." – kombiniert links und rechts mit Ps 84 (83), 1 bzw. 87 (86), 1f. Im oberen Teil befindet sich links die Statue der „Fides" und rechts die – mit der Mauerkrone bekrönte – Personifikation des österreichischen Kaisertums mit dem Wappenschild des Kaiserreiches und einer Tafel mit dem Hinweis auf das Datum der Grundsteinlegung (24. April 1856). Um das Porträt von Ferdinand Max sind Zitate nach Ps 27 (26), 1 und 28 (27), 8 angebracht: „DER HERR IST MEIN LICHT UND MEIN HEIL, WEN SOLL ICH FÜRCHTEN. DER HERR SCHÜTZT MEIN LEBEN, VOR WEM SOLL ICH ZITTERN // DER HERR IST DIE STÄRKE SEINES VOLKES UND SCHÜTZT DAS HAUPT SEINES GESALBTEN" – Passagen, die deutliche Beziehungen zu graphischen Allegorien des Attentats auf Franz Joseph aufweisen. Ein weiteres Gedenkblatt zur Grundsteinlegung der „Votivkirche", 1862 entstanden, wurde ebenfalls von Ferdinand Tewele, k.k. Official und Professor, herausgegeben[89]. Dieses Blatt ist einfacher gestaltet, enthält aber im wesentlichen ähnliche inhaltliche Elemente: Die Ansicht der Kirchenfassade ist mit einer starken Betonung des dynastischen Aspekts in Gestalt der Patrone, des Heiligen Franziskus (links) und der Elisabeth von Thüringen (rechts), kombiniert.

DYNASTIE UND HEILSGESCHICHTE IN DER „VOTIVKIRCHE"

Oberhalb der Arkaden der Mittelschiffwände sind in Pässen die Wappen aller im Titel des Kaisers enthaltenen Reiche, Provinzen und Ortschaften einschließlich der Anspruchswappen und der lediglich historischen heraldischen Zeichen wiedergegeben. Diese Malereien sowie die gesamte ornamentale Dekoration schufen die Brüder Franz und Karl Jobst im wesentlichen zwischen 1875 und 1878[90]. Der Wappenschmuck im Inneren und die Figuren der Landespatrone aller habsburgischen Königreiche und Länder (über den beiden das Haupttor flankierenden Eingängen) verweisen deutlich auf die *dynastischen* Intentionen, formulieren aber nach dem „provisorischen Entwurf des Bilderzyklus für die Votivkirche von Ferstel"[91] zugleich eine theologische Sinnkomponente, da diesem Entwurf zufolge „(…) die Landespatrone (…) hier gleichsam als Fürbitter für die streitende Kirche zu betrachten wären. (…)". Diese stehen aber nicht an herausragender Stelle, sondern an den Nebenportalen. Am rechten Seitenportal befinden sich die Namenspatrone der kaiserlichen Familie, links Franziskus, Elisabeth und rechts Sophie und Maximilian, am linken Seitenportal die Propheten Jeremias, Jesaias, David und Micha sowie beiderseits des Mittelgiebels die Fi-

gurengalerie der Landespatrone (am prominenten „historischen Ort" der Königsgalerie): die Heiligen Koloman (Niederösterreich), Virgilius (Tirol), Ägydius (Kärnten), Josef (Steiermark), Leopold (Niederösterreich), Wenzel (Böhmen), Spiridion (Dalmatien), Michael (Galizien), Stephan (Ungarn)[92], Cyrill und Method (Mähren), Stanislaus (Galizien), Georg (Krain), Rochus (Kroatien), Nikolaus von Bari (Venetien), Ladislaus (Siebenbürgen), Justus (Triest), Hedwig (Schlesien), Ruprecht (Salzburg) und Johannes von Nepomuk (Böhmen). In der Mitte sind die vier Evangelisten plaziert. Die Schöpfer dieser Werke sind Franz Melnitzky und Peter Kastlunger; die Statuen am Chorportal wurden von Anton Paul Wagner geschaffen; die Heiligen Rudolf, Gisela, Karl Borromäus und Margareta, 1875 entstanden, spielen auf die Kinder des Kaiserpaars, Kronprinz Rudolf und Erzherzogin Gisela, und den Bruder des Kaisers, Erzherzog Carl Ludwig, sowie dessen Gemahlin Margaretha von Sachsen an[93]. Die Galerie ist „(…) Votivmal und monarchischer Reichsgedanke, der die mittelalterliche Heilsordnung des Programms durchsetzt. (…)"[94]. Die „profanen" Einschübe werden hier von der Programmatik der „triumphierenden" Kirche gleichsam sakral verklammert. Auch im Laienraum ist diese *innovative Verbindung von sakralen und profanen Bedeutungsebenen* zu finden[95].

GLASFENSTER UND WANDMALEREIEN

Die – in dieser Hinsicht ebenfalls bedeutenden – Glasgemälde der „Votivkirche" wurden im Zweiten Weltkrieg schwer in Mitleidenschaft gezogen, es blieb kein Fenster unbeschädigt. Rudolf Eitelberger von Edelberg berichtet, das Programm der figuralen Darstellungen der Wandbilder und der Glasmalereien stamme „(…) der Hauptsache nach (…)" von Josef Führich[96]. An der Erstellung der Entwürfe war neben den Brüdern Franz und Karl Jobst[97] eine Anzahl weiterer Vertreter der Spätromantik beteiligt: Karl Josef Geiger, Ferdinand Laufberger, Ludwig Mayer, Michael Rieser, der Maler Franz Sequens aus Prag und Joseph Matthias Trenkwald. Die acht Glasgemälde der Seitenschiffe des Langhauses sind Heiligen der einzelnen habsburgischen Königreiche und Länder – jeweils von Kirchenfürsten und Aristokraten dieser Länder gestiftet – gewidmet: Sie geben auf das jeweilige Kronland bezügliche religiöse und religionspolitische Historien sowie die betreffenden Heiligen wieder[98]: links Niederösterreich, Salzburg-Oberösterreich, Innerösterreich (Steiermark-Kärnten), Galizien-Lodomerien, rechts Böhmen, Mähren, Ungarn und Kroatien-Slawonien. Das Fenster Niederösterreichs wurde von Kardinal Josef Othmar von Rauscher gestiftet (von Karl Jobst entworfen): in der Mitte die Schleierlegende mit St. Leopold und Agnes, links die Heiligen Maximilian und Joseph, rechts der hl. Koloman und der hl. Hippolyt als Patron St. Pöltens; das Fenster für Salzburg-Oberösterreich, von Erzbischof Maximilian Joseph von Tarnók-

ky (Tarnózy) [Salzburg] gestiftet, entwarf Ludwig Mayer: Unten ist die Taufe des Herzogs Theodo von Bayern durch den hl. Ruprecht (Rupert) dargestellt, oben das Martyrium des hl. Florian, zu beiden Seiten die Heiligen Eberhard und Virgilius (Salzburg); das Fenster für Innerösterreich, gestiftet von zwölf Damen der Aristokratie (entworfen von Ferdinand Laufberger), zeigt den Tod des hl. Joseph sowie die „Geburt Christi", zu beiden Seiten die Heiligen Spiridion (Dalmatien), Ägydius (Kärnten), Justus (Triest) und Blasius (Küstenland); das Fenster für Galizien-Lodomerien, gestiftet von Erzherzog Albrecht (entworfen von Karl Geiger), zeigt unten den hl. Erzengel Michael, oben die Ermordung des hl. Stanislaus, links die hl. Kunigunde von Polen und rechts den hl. Adalbert von Prag; das Fenster für Böhmen, gewidmet von Fürst Johann Adolf Schwarzenberg (entworfen von Franz Sequens), stellt im Hauptbild die Ermordung des hl. Wenzel dar, darüber die Heiligen Johannes von Nepomuk und Adalbert von Prag sowie Ludmilla, im Maßwerk die Brustbilder des hl. Veit, der sel. Agnes Přemyslowa und der Heiligen Prokop, Norbert, Cyrill und Method; das Fenster für Mähren, gewidmet von Fürst Johann Liechtenstein (entworfen von Joseph Matthias von Trenkwald), zeigt im Hauptbild die Heiligen Cyrill und Method mit Szenen aus ihrer Legende; das Fenster für Ungarn, gestiftet von Erzbischof Ludwig Haynold von Kalocsa (entworfen von Michael Rieser), stellt im Hauptbild die Überbringung der Königskrone an den hl. Stephan dar; oben sind die ungarischen Heiligen Adalbert von Prag, Gerhard, Ladislaus, Emmerich, Gisela und Elisabeth zu sehen; das Fenster für Kroatien-Slawonien, gestiftet von Simon Freiherr von Sina (entworfen von Michael Rieser), gibt im Hauptbild den hl. Hieronymus (der aus Stridonum in Pannonien stammte) wieder, darüber die Aufnahme Mariens in den Himmel mit den Heiligen Elias und Iphigenia[99]. Im linken Kreuzschiff war das Olmützer Fenster (gewidmet von Erzbischof Friedrich von Fürstenberg) mit dem hl. Friedrich und dem sel. Johannes Sarkander angebracht, das Raigern-Fenster (vom Stift Raigern in Mähren) mit den Heiligen Benedikt und Scholastika, der Gründungslegende von Raigern mit dem hl. Günther (Sv. Vintir) unten, das Raaber Fenster (von Bischof Zalka von Raab) mit dem hl. Kinga von Polen und der sel. Margareta von Ungarn unten, den Heiligen Rosalia und Barbara oben und das Graner Fenster (von Kardinal Johannes Simor von Gran) mit den vier Johannes: Evangelista, Baptista, Elemosynarius und Chrysostomus. Die Fenster der beiden Turmhallen zeigen die „Einführung des Christentums": Im Erzherzog-Franz-Carl-Fenster ist als Hauptdarstellung der predigende hl. Severin zu sehen[100], darüber in drei kleinen Feldern links der hl. Virgil, in der Mitte der hl. Ruprecht (Rupert), wie er in Salzburg auf den Trümmern des heidnischen Tempels eine christliche Kirche baut[101], und rechts der hl. Valentinus[102]. Der hl. Severin ist mit seinem Pendant, dem hl. Bonifatius („Apostel der Deutschen"), auch als Plastik an den Eingängen der Turmhallen in den Seitenschiffen präsent.

Die Fenster der Querhauskapellen wurden von Angehörigen des Kaiserhauses und von geistlichen und weltlichen Würdenträgern gestiftet.

Im linken Querschiff befindet sich das große „Kaiserfenster", eine Stiftung der Gemeinde Wien (1877), entworfen von Edward Jakob von Steinle[103], ausgeführt von der Tiroler Glasmalereianstalt (ursprünglich im Südquerschiff positioniert, seit 1964 im Nordquerschiff; die zweite Ausführung nach der Kriegszerstörung führte die Firma Franz Götzer & Co., 1963/1964, durch)[104]: Das Widmungsbild zeigt (unterhalb der Darstellungen der Taufe und der Verklärung Christi) den jungen Monarchen im Mantel des österreichischen Kaisers mit der Collane des Ordens vom Goldenen Vlies (vor ihm liegt auf einem Tabouret die stilisiert dargestellte österreichische Kaiserkrone), wie er, vor der Gottesmutter kniend, für seine Rettung dankt. Die Heiligen Michael, Joseph und Franz von Assisi beschützen ihn vor dem Drachen als Anspielung auf die Mordgefahr des Attentats. Franz empfiehlt den knienden Herrscher Maria: Hier wird „(...) das profane Ereignis des Mordanschlages auf den Kaiser zu einem sakralen Geschehen von höchster Bedeutung gesteigert. (...)"[105]: Die *Dynastie* und ihre Geschichte erscheinen anschaulich *in den göttlichen Heilsplan integriert*, indem das Schicksal des Herrschers, das Schicksal des Reiches und die Abwehr des Bösen in Gestalt christlicher Bildtypen bildhaft verklammert werden[106].

In der „Kaiserkapelle" mit dem Kreuzaltar befindet sich einerseits das „Kaiser- bzw. Kaiserinfenster": Franz Joseph (im österreichischen Kaisermantel) und seine Gemahlin Elisabeth (im Hermelinmantel) knien vor dem segnenden Christus (Szepter und Krone des österreichischen Kaisertums zu Füßen des Paares), und andererseits das „Kronprinzen-Fenster": Die Kaiserkinder, Sophie, Rudolf, Gisela und Marie Valerie, verehren die thronende Mutter Gottes. Der Entwurf stammt von Joseph Matthias von Trenkwald, die Ausführung von Carl Geyling; 1945 wurde das Fenster zerstört[107]. Im Jahr 1879, anläßlich der Silbernen Hochzeit des Kaiserpaares, stifteten die Kinder des Kaiserpaares in die eigentliche Privatkapelle der Familie Franz Josephs in der Hofburg ein Altarretabel[108]: Den Quellen zufolge[109] mußte Hans Canon bis zum 24. April 1879, dem Tag der Silberhochzeit, im Auftrag des Kronprinzen ein Triptychon malen, das später als Altarbild der Votivkirche in Wien dienen sollte. Das Werk befindet sich heute in der „Josephskapelle" („Kammerkapelle hl. Joseph") im „Leopoldinischen Trakt" der Wiener Hofburg und rezipiert den Ildefons-Altar von Peter Paul Rubens[110]. Den Zustand vor der Errichtung des Altares von Canon gibt ein Aquarell von Franz Alt aus dem Jahr 1861 wieder[111].

Im rechten Querschiff befinden sich als Gegenstücke (um den Kommunionaltar) das „Ludwig-Viktor-Fenster" (die Eltern des Kaisers, Franz Carl und Sophie, sowie sein dritter Bruder Ludwig Viktor), das „Karl-Ludwig-Fenster" (Carl Ludwig, der zweite Bruder des Kaisers, mit seinen drei Gemahlinnen) und das „Kinder-Fenster" (die Kinder Carl Ludwigs, Franz Ferdinand, Otto, Ferdinand und Margarete). Diese drei Fenster bilden eine inhalt-

liche Einheit: Sämtliche Personen knien gegen Christus hingewandt, auf dessen Schoß die 1840 verstorbene Schwester des Kaisers, Anna, dargestellt ist. Gestiftet wurde das Fenster, das auf eine Komposition von Matthias von Trenkwald zurückgeht, von den Erzherzögen Carl Ludwig und Ludwig Viktor[112].

Im rechten Seitenschiff befinden sich das „Wilhelm-Fenster" (gestiftet von Erzherzog Wilhelm, Hoch- und Deutschmeister) mit den Heiligen Wilhelm, Barbara, Georg und Elisabeth (oben ist die Erhebung des Hochmeisters Hermann von Salza in den Reichsfürstenstand [durch Friedrich II.] dargestellt), weiters das „Kinsky-Auersperg-Fenster" (gestiftet von den Fürsten Ferdinand Kinsky und Franz Auersperg) mit dem hl. Ferdinand, dem hl. Franziskus de Paula und dem hl. Wilhelm, das „Drasche-Fenster" (gestiftet von Heinrich von Drasche-Wartimberg) mit den Heiligen Anna, Joseph, Barbara und Heinrich und das Klein-Fenster (gestiftet von Adalbert Klein Freiherr von Wiesenberg) mit den Heiligen Amalia, Julia, Adalbert, Friedrich, Wilhelm und Hubert. Dem großen „Kaiserfenster" entspricht hier das „Ferdinand-Max-Fenster" (1878) an der nördlichen Schmalseite des Querschiffes (ebenfalls von Steinle entworfen), das von Kaiser Franz Joseph seinem Bruder, dem Kaiser von Mexiko, gewidmet wurde[113]: Unterhalb der Darstellungen der Einsetzung des Altarsakramentes und der Erscheinung Christi unter den Jüngern nach der Auferstehung ist Erzherzog Ferdinand Max im Ornat des Ordens vom Goldenen Vlies dargestellt – mit dem Plan der „Votivkirche" in Händen, die durch acht Mädchengestalten versinnbildlichten Nationen der Monarchie zur Erbauung derselben aufrufend (im Schema Christi mit den klugen Jungfrauen), während ihm seitwärts der Erzengel Raphael die Seefahrt nach Mexiko rüstet und damit den weiteren und verhängnisvollen Lebensweg des Erzherzogs sinnbildhaft anzeigt. Darunter befindet sich die Widmungsinschrift, die auf den bekannten „Aufruf" vom 27. Februar 1853 Bezug nimmt: „Im Hause Gottes haben wir die Rettung Sr. Majestät gefeiert, und ein Gotteshaus wird das schönste Denkmal sein, durch welches Oesterreichs Dankbarkeit und Freude sich der Welt ankündigen kann. Erzherzog Ferdinand Maximilian, 27. Februar 1853".

Ursprünglich dachte man daran, das Denkmal des 1867 in Mexiko erschossenen Erzherzogs Maximilian in der von ihm initiierten Votivkirche zu errichten. Da der Erzherzog aber gerne in Hietzing geweilt hatte, wurde schließlich der Hauptplatz vor der dortigen Pfarrkirche gewählt: Das Denkmal Johann Meixners aus dem Jahr 1871 ist ein Standbild im Zeitkostüm; die Gestalt des Erzherzogs wird zum Teil durch einen weiten, togaähnlichen Mantel verdeckt[114]. Es wurde nicht auf Veranlassung Franz Josephs, sondern auf Initiative der Bürger errichtet und finanziert. Ein Gedenkblatt für Kaiser Maximilian von Mexiko, eine Lithographie Vinzenz Katzlers (um 1867) mit dem Titel „Gedenkblatt an KAISER MAXIMILIAN I. v. Mexiko"[115], veranschaulicht die wichtigsten Stationen im Leben Maximilians in der Tradition von Gedenkblättern habsburgischer Herrscher.

Hinter dem Hochaltar der Votivkirche befinden sich Marien- und Josephsaltar. Letzterer wurde anläßlich der silbernen Hochzeit des Kaiserpaares von den Erzherzoginnen gestiftet. Die Wandmalereien (von Joseph Matthias von Trenkwald) haben österreichische Wallfahrtsorte, die acht Seligkeiten sowie die Hauptfeste des Kirchenjahres zum Inhalt. Besondere Beachtung verdient hier Trenkwalds „Marianisches Österreich“[116] in den Chorumgangskapellen mit der Darstellung der Gründungslegenden folgender Wallfahrtsorte: Alt-Bunzlau in Böhmen, Ragusa in Dalmatien, Unsere Liebe Frau vom hl. Hyacinth zu Lemberg, Maria-Brunn in Kärnten[117], Maria-Schnee in Krain, Tersato bei Fiume, Wranau in Mähren, Maria-Eich in Oberösterreich, Maria Plain in Salzburg, Somlyo in Ungarn, Mariazell in der Steiermark, Warta in Schlesien, Maria zur Linde in Tirol, Kaltenbrunn in Tirol[118], Mariabrunn bei Wien[119] sowie Radna und Szegedin in Ungarn[120]. Die Originalkartons (Kreidezeichnungen) sind im Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste in Wien erhalten geblieben[121]. Zudem wurde der gesamte Zyklus 1893 in Holzstichen von Friedrich Wilhelm Bader publiziert („Josef Maria Mathias Trenkwald, Marien-Legenden von österreichischen Gnadenorten. Zwanzig Bilder im Chor der Votivkirche in Wien. In Holzschnitt ausgeführt von F. W. Bader, Einleitung und erläuternder Text von Dr. Heinrich Swoboda“ [Wien 1893])[122]. Die Verehrung Marias fungiert hier – ähnlich beim Linzer Maria-Empfängnis-Dom[123] – als länderübergreifende Klammer der *gemeinsamen* Identitätsstiftung der (in der „Votivkirche“ zudem heraldisch präsenten) habsburgischen Kronländer. Der Bezug auf die Länder erfolgt in der „Votivkirche“ somit in *heraldischer* Weise, durch den Hinweis auf den Heiligenkult der *Landespatrone* sowie durch die reichsübergreifende *Marienverehrung*, welche die „Pietas Austriaca“ aktualisiert. Identitätsstiftung wird hier nicht über eine allegorische Programmatik, sondern in *personalisierter* (in Gestalt von Beziehungen zwischen den Heiligen und den Mitgliedern des Kaiserhauses) und *territorialer* (Wallfahrtsorte) Weise deutlich gemacht.

5 Die „Monumentalisierung" der historischen Erinnerung im Denkmalkult

Denkmäler erinnern an vergangene Personen und Ereignisse, fungieren als öffentliches „Medium" der Erinnerung und gewähren vor allem Einblick in das Geschichtsverständnis jener Gruppen, von denen sie errichtet wurden. Von den Typen und Konzepten der Monumente kann aber nicht unmittelbar auf die politische Kultur einer gesellschaftlichen Gruppe zurückgeschlossen werden. In diesem Sinn kann ein und derselbe Typus an einem anderen Ort einen völlig neuen Bedeutungshorizont gewinnen. Entscheidend sind hier vor allem die „(...) sozialen Praktiken der über das Denkmal Kommunizierenden (...)"[1]. Dabei ist insgesamt nicht nur die Denkmal*errichtung* an sich entscheidend, sondern Deutungen und *Um*deutungen, die etwa dazu führten, daß die alten „Versöhnungskreuze" in Böhmen, die ursprünglich die Kolonisierung markierten, im Laufe der Zeit einen neuen Sinn erhielten.

Ein Denkmal ist somit grundsätzlich ein „performativer Text"[2]: „Sie (die Denkmäler [W.T.]) sind zur Hälfte Erinnerung an etwas Vergangenes und zur anderen Hälfte Anspruch auf etwas Kommendes."[3], implizieren also sowohl den *Rückgriff auf die Vergangenheit* als auch einen *Vorgriff auf die Zukunft*. Denkmäler präsentieren somit Zeitzusammenhänge in spezifischer Weise, indem sie bestimmte historische Bedeutungen für die *spätere Zeit* markieren[4], sie verwischen aber zugleich die Zeitgrenzen, da sie – unter der Forderung der „Monumentalisierung" bestimmter Augenblicke – die erwünschte Allgegenwart einer Fiktion spiegeln, mit der sich die Sehnsucht historisch legitimiert. Monumente können nur in der größeren Einheit einer Kulturlandschaft als „Zeichensystem"[5] decodiert werden; sie formulieren dergestalt gleichsam „die heilige Landschaft des Nationalismus"[6]. In dieser Hinsicht müssen sie engstens mit den bestimmenden Faktoren von Landschaft und Urbanistik zusammengesehen werden.

Das Denkmal an sich steht im Spannungsfeld zwischen dem Hinweis auf einen bestimmten geschichtlichen Vorgang im Sinne des „*Ereignis*denkmals" und dem Verweis auf eine bestimmte historische *Persönlichkeit*. Letzteres ist im 19. Jahrhundert die dominierende Erscheinung, auch wenn die Grenzen zwischen Ereignis- und Personendenkmal durchaus fließend sein können. Wenn das „Nationaldenkmal" als Versuch zu werten ist, sich nationaler Identität mit einem bleibenden „Symbol" zu vergewissern, so ist für die habsburgische Monarchie aufgrund der Vielzahl nationaler Identitäten festzustellen, daß man sich mit dieser Aufgabe sichtlich schwer tat und sich die Repräsentation des kulturellen Bewußtseins

im öffentlichen Raum vor allem auf die allen Nationen gemeinsamen realen Zeichen und Symbole der Monarchie bezog – auf die Armee und die dynastische Tradition[7].

SPEZIFIKA DES ÖSTERREICHISCHEN DENKMALKULTS IM 19. JAHRHUNDERT

Die monumentale öffentliche Repräsentation in Wien setzte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit den Denkmälern für Kaiser Joseph II.[8] und Kaiser Franz II. (I.) ein. Ein im Jahr 1781 von Balthasar Moll vollendetes Reiterstandbild Franz' I. Stephan wurde erst 1819 von Franz II. (I.) im Burggarten gleichsam halböffentlich aufgestellt[9]. Über den spezifisch habsburgischen „Zugang" zu den Denkmalerrichtungen im 19. Jahrhundert kann gesagt werden, daß dabei Traditionen der Frühen Neuzeit fortgesetzt wurden. Dazu gehört vor allem die deutlich geringere Motivation, Herrschern Monumente zu errichten. Johann Basilius Küchelbecker (1697–1757) erwähnt in seiner „Allerneuesten Nachricht vom Römisch Kaiserlichen Hofe" als getreuer Historiograph, man finde „(…) zu Paris, London oder in anderen großen Städten (…)" dynastische Monumente, während „(…) das kayserliche Hauß dergleichen weltlichen Ruhm verachtet. (…)"[10]. Um so erstaunlicher ist die Zunahme der Zahl der Wiener Denkmäler in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Dies führte im Jahr 1872 zum berühmten Aphorismus der „Denkmalpest unserer Zeit" von Ferdinand Kürnberger, worin der Autor den Initiatoren dieser Schöpfungen vorwarf, der Ehrgeiz ihrer Nachfrage nach Heroen, die zu ehren wären, übersteige das Angebot derer, die solche Ehren verdienten. Kürnberger sprach in diesem Zusammenhang sogar von einer „Selbstbedenkmalungsarroganz"[11].

DENKMALKULT UND BEFREIUNGSKRIEGE

Das berühmte „Aufgebot" des Jahres 1797 hatte unter anderem auch denkmalartige Erinnerungsstücke zur Folge: Dazu gehört etwa ein vergoldeter silberner Ehrenbecher von Ignaz Würth mit Widmungen des Herzogs Ferdinand von Württemberg und des Grafen Franz Saurau an die Bürgerschaft Wiens[12]. Johann Martin Fischer schuf fünf Büsten für das bürgerliche Zeughaus (mit Widmung des Rates und der Bürgerschaft zur Erinnerung an den Ausmarsch des Wiener Aufgebotes, 17. April 1797)[13]. Die Beschreibung der Aufstellung einer Büste für Kaiser Franz im Zeughausinventar von 1831 („Inventarium uiber Gmr. Stadt Wien bürgerliches Zeughaus im Jahre 1831") führt diesbezüglich unter Nr. 100 aus: „(…) Franz dem II. röm. Kaiser, Erzh. zu Österreich, dem besten Fürsten, unter dessen Regierung

im April des Jahres 1797 bei annähernder Feindesgefahr die Vorsicht dem ganzen Europa ein Beispiel des herrlichsten Wetteifers, der Fürstenliebe und der Bürgerliebe in Wien aufgestellt hat, geweihet von dem Rath und der Bürgerschaft seiner treuesten und dankbarsten Hauptstadt. (...)"[14]. Während des ersten Koalitionskrieges (1792–1797) übergaben viele Städte dem Kaiser Pokale und andere Goldschmiedearbeiten als freiwillige Kriegssteuer, die jedoch nicht eingeschmolzen, sondern zur Erinnerung an die Opferbereitschaft der Bevölkerung aufbewahrt wurden.

GANZFIGURIGE DARSTELLUNGEN KAISER FRANZ' II. (I.) UND DAS PROBLEM DES „NATIONALKOSTÜMS"

Für den Festsaal des neuen Polytechnischen Institutes in Wien war 1836 eine Statue Kaiser Franz' I. geplant worden, und Josef Klieber, Johann Schaller sowie der inzwischen aus Rom zurückgekehrte Josef Kähsmann hatten Entwürfe vorgelegt – Klieber und Kähsmann je einen Kaiser in klassischem Kostüm, Schaller zwei – einen mit dem Kaiser im österreichischen Kaiserornat und einen in der Toga[15]. In einer geheimen Abstimmung erklärten sich 14 Professoren für Schallers Entwurf Kaiser Franz' I. im österreichischen Kaiserornat, drei für Klieber und keiner für Kähsmann. Dies zeigt den Geschmackswandel in Richtung einer Bevorzugung des *zeitgenössischen* bzw. des *National*kostüms[16]. Die Ausführung erhielt allerdings Josef Klieber[17] (Abb. 1) zugesprochen, und Schaller ging leer aus. Die Wahl war somit letztlich nicht auf das modernere, sondern auf das konventionellere Kostüm, die Toga, gefallen.



Abb. 1: Wien, Neues Polytechnisches Institut (heute Technische Universität), Festsaal, Statue Kaiser Franz' I. von Josef Klieber, 1836 (Wien, ÖNB)

Zu dieser Zeit erhielt Schaller den Auftrag, für die galizische Stadt Stanisławów (heute Ukraine) ein öffentliches Denkmal für Kaiser Franz II. (I.) auszuführen, und er verwendete dabei eine Variante seiner Modelle für das Wiener Polytechnikum.



Abb. 2: Stanisławów, Denkmal für Kaiser Franz II. (I.), Lithographie, nach 1837 (Wien, ÖNB)

Die Innovation liegt wie bei seinen vergangenen Entwürfen in der Betonung des realistischen Details. Seit Messerschmidts Statuen von Franz I. Stephan und Maria Theresia hatte es in Österreich kein monumentales Herrscherbild dieses Typs mehr gegeben[18] (Abb. 2): Der Herrscher ist durch den Ornat als Vertreter seiner Epoche ausgewiesen und erfleht gewissermaßen den Segen des Himmels für die ihm von Gott anvertrauten Völker. Das 1837 entstandene Monument in Stanisławów ist somit das erste mit einer Charakterisierung des Herrschers als Kaiser von Österreich, allerdings in der fernen Provinz und eben nicht in der Hauptstadt des Reiches. Man kann annehmen, daß die Entwürfe Schallers für das Polytechnikum und Stanisławów die „(...) Weiterentwicklung seiner Idee für das Grazer Denkmal (...)" Franz' I.[19], zu dem keine Entwürfe erhalten geblieben sind, darstellen.

MONUMENTALE SCHLACHTENDENKMÄLER

Die anschaulichste Visualisierung *unterschiedlicher* Identitätsstrategien *mehrerer* Nationen in *verschiedenen* Monumenten zu *einem* bestimmten historischen Anlaß bilden die drei Schlachtendenkmäler (der Preußen, Österreicher und Russen), die zum Gedenken an die Schlacht von Kulm (29. und 30. August 1813), an der diese drei Nationen beteiligt waren (und in der es österreichischen und russischen Truppen gelang, den Vormarsch der Franzosen nach Böhmen aufzuhalten), enthüllt wurden[20]. Diesen Aspekt zeigen auch drei Fotografien der Schlachtendenkmäler (mit Ranken und Adlersymbolen versehen; mit den Insignien der drei beteiligten Monarchien)[21] (Abb. 3) unter dem Titel „VIRIBUS UNITIS": links das preußische Denkmal[22], in der Mitte das österreichische Denkmal (in Arbesau [Varvažov]) und rechts das russische Denkmal. Das österreichische – 1824/1825 errichtete und am 17. September 1825 enthüllte – Monument (das den Namen des siegreichen österreichischen Generals Colloredo Mansfeld enthält)[23], eine 18 Meter hohe gußeiserne Pyramide mit kauerndem Löwen (Hinweis auf den böhmischen Löwen) und dem österreichischen Doppeladler als Abschluß (im Relief das Porträt des Feldherrn Graf Colloredo Mansfeld), scheint den „Löwen von Aspern" vorwegzunehmen[24]. Die Dekoration des österreichischen Monuments entwarf Joseph Bergler, umgesetzt von Wenzel Prachner. Das Denkmal in Kulm bezieht sich zudem auf barocke Traditionen der Zeit Kaiser Josephs I.[25]

Die Grundsteinlegung des russischen Denkmals (1835–1837 bei Priesten [Přestanov] errichtet) erfolgte am 29. September 1835[26]. Eine Lithographie Thomas Driendls aus München zeigt diese Grundsteinlegung des russischen Monuments am 29. September 1835[27]: Die drei Monarchen, Zar Nikolaus I., König Friedrich Wilhelm III. und Kaiser Ferdinand I., beschwören hier in sichtbarer Weise die Einheit („Heilige Allianz"). Die Serie „Mahlerische Ansichten aus Carlsbad, Töplitz, Marienbad, Franzensbrunn und deren Um-



Abb. 3: Denkmäler zur Erinnerung an die Schlacht von Kulm (29. und 30. August 1813), Fotografien von Richard Schröer, Teplitz (Wien, ÖNB)

gebungen. Nach der Natur gezeichnet und gestochen von Eduard Gurk in Wien" (Wien, um 1825/1830) enthält eine kolorierte Aquatinta mit dem Titel „DIE BEYDEN DENKMÄHLER AUF DEN (sic!) SCHLACHTFELDE VON 1813. CULM. LES DEUX MONUMENTS AU CHAMP DE BATAILLE DE 1813."[28]: Das preußische Denkmal befindet sich im Hintergrund, das österreichische Denkmal links im Vordergrund.

„Der Löwe von Aspern" als innovatives „Ereignisdenkmal"

Der Typus des „Ereignisdenkmals" – wie ihn etwa die Denkmäler in Kulm verkörpern – hat in Österreich eine vergleichsweise geringe Ausprägung erfahren. Wichtigstes Beispiel ist in diesem Zusammenhang der am 22. Mai 1858 enthüllte „Löwe von Aspern"[29] (Abb. 4), der von Erzherzog Albrecht 1855 in Auftrag gegeben wurde (Sockelinschrift: „Dem Andenken der am 21 und 22 May 1809 / ruhmvoll gefallenen oesterreichischen Krieger.") und den „Löwen von Luzern" Bertel Thorvaldsens in der Darstellung unmittelbarer Gewalt übertrifft. Anton Dominik Fernkorns (1813–1878) Löwe schöpft seine künstlerische Überzeu-



Abb. 4: Anton Dominik Fernkorn, Der Löwe von Aspern, 1858 (Autor)



gungskraft vor allem aus dem neuartigen intensiven Durchdenken der anatomischen Funktion der einzelnen Körperteile. Gegenüber vergleichbaren Darstellungen von Christian Daniel Rauch (Grabmal Scharnhorst am Invalidenfriedhof in Berlin, 1818/1819) und Bertel Thorvaldsen („Löwe von Luzern“, 1821) erscheint bei Fernkorn die Wiedergabe des Tieres stark übersteigert[10]: Erzählerische Momente wie die unter den schweren Pranken zerquetschten französischen Schlachttrophäen (Aiglons, Küraß und Kürassierhelm) [Abb. 5] sind zugunsten des völlig zerwühlten Kopfes zurückgedrängt. Der sterbende Löwe, der von einem Speer durchbohrt ist, dessen Spitze an der linken Seite

Abb. 5: Anton Dominik Fernkorn, Der Löwe von Aspern, Schlachttrophäen, 1858 (Autor)



Abb. 6: Hans Gasser, Denkmalentwurf mit der „Austria", Bleistiftzeichnung, um 1860 (Wien, Wien Museum)

der Brust zutage tritt, birgt im Todeskampf sein Haupt zwischen seinen Tatzen. Die Spitze des Speeres dringt oberhalb des linken Vorderschenkels nach außen. „Monumentalisierungen" von Löwendarstellungen im österreichischen Denkmalkult blieben bis zu den riesigen Löwen Rudolf Weyrs am „Nußdorfer Wehr" (Wien XIX.) aus dem Jahr 1902 eine wichtige Konstante.

Die Enthüllung des Monuments vor der Kirche von Aspern am 22. Mai 1858 ist Gegenstand einer weitverbreiteten Tonlithographie[31] – offensichtlich als Pendantblatt zu der dramatisch gestalteten Graphik „Die brennende Kirche von Aspern am 21. Mai 1809"[32] gestaltet. In einem eigenhändigen Entwurf Fernkorns[33] läßt sich eine erste Skizze des Bildhauers zum Kriegerdenkmal mit einem Löwen vor der Kirche von Aspern nachweisen[34]: Diese zeigt neben einer bekrönenden allegorischen Frauengestalt (Vindobona?) mit Schild, Schwert und Lorbeerzweig (auf einem „gotisch" gegliederten, säulenartigen Unterbau stehend) auch einen sterbenden Löwen (über französischen Trophäen). Eine Bleistiftzeichnung Hans Gassers[35] (um 1860) [Abb. 6], die ebenfalls eine Frauenfigur („Austria") auf einem Sockel mit einer Schlachtszene kombiniert und wahrscheinlich als ein Entwurf für das Aspern-Denkmal anzusprechen ist, verzichtet hingegen auf das Löwenattribut. Nach den im Wien Museum aufbewahrten Zeichnungen zu schließen, die Vorprojekte darstellen, hat man bereits 1855 an die Errichtung eines Denkmals auf dem Schlachtfeld von Aspern gedacht[36]. Zusammen mit dem „Husarentempel" bei Mödling[37], einem Werk Joseph Kornhäusels (1813) [Abb. 7], ist der „Löwe von Aspern" das einzige offizielle Denkmal, das unmittelbar an den Sieg der Österreicher über Napoleon erinnert.

Entwürfe für ein „Aspern-Denkmal" gab es noch am Beginn des 20. Jahrhunderts[38]: Einem Wunsch Karl von Luegers zufolge hätte ein entsprechendes Denkmal auf der Ringstraße – und zwar vor der heutigen „Urania" – stehen sollen: Ein Entwurf Friedrich



Abb. 7: Der „Husarentempel" bei Mödling von Joseph Kornhäusel (1813) [Wien, ÖNB]

Ohmanns[39] zeigt die Ausgestaltung des Platzes mit dem Denkmal im Zentrum. Erzherzog Franz Ferdinand setzte aber durch, das Denkmal außerhalb der Stadt, auf dem ehemaligen Schlachtfeld, als weithin sichtbares Wahrzeichen aufzustellen. In einer engeren Konkurrenz des Jahres 1907 siegte der Entwurf Ludwig Baumanns[40]. 1909 kam es überhaupt zu einem wahren Denkmalboom: Nach dem Artilleristendenkmal in Aspern wurde am 4. Juli in Deutsch-Wagram ein Denkmal (siehe unten) enthüllt und am 17. Oktober in Graz das Hackher-Denkmal. In Windisch-Matrei wurde das Panzl-Wallner-Monument enthüllt, ebenso in St. Michael (Steiermark) ein Gedenkstein. In Aspern legte man 1909 tatsächlich den Grundstein zu einem monumentalen Siegesdenkmal, das aber nicht mehr realisiert wurde. Dafür fand am 21. und 22. Mai 1909 in Aspern die „Hundertjahrfeier" statt[41] sowie die Erzherzog-Carl-Ausstellung (im k.k. Österreichischen Museum für angewandte Kunst und Industrie in Wien)[42], in der „Aspern 1809" den zentralen „Gedächtnisort" repräsentierte. Diese Ausstellung, zu der auch ein monumentaler Katalog erschien, zeigte einen repräsentativen Querschnitt der Befreiungskriege mit der Präsentation vieler Gemälde Kraffts („Überbringung der Siegesnachricht", „Auszug" und „Heimkehr des Landwehrmannes"). Zahlreiche Exponate bezogen sich auf Josef Struber, Andreas Hofer, Peter Mayr, Josef Speckbacher, General Schmidt und Bürgermeister Wohlleben und repräsentierten somit ein



Abb. 8: Heliogravüre (nach Josef Schuster), Kaiser Franz Joseph vor dem Aspern-Bild Johann Peter Kraffts anläßlich der Eröffnung der Erzherzog-Carl-Ausstellung am 24. April 1909 (Wien, ÖNB)

regional differenziertes Bild des österreichischen Nationalmythos Aspern. Im „Großen Saal" der Ausstellung war Kraffts Gemälde der Schlacht von Aspern[43] plaziert sowie in der Mitte ein Modell des „Löwen von Aspern". Dies zeigt die Heliogravüre (nach einem Gemälde von Josef Schuster): Kaiser Franz Joseph vor dem Bild Kraffts anläßlich der Eröffnung der Erzherzog-Carl-Ausstellung am 24. April 1909[44] (Abb. 8).

„Ereignisdenkmäler" zur Erinnerung an die Kriege gegen Napoleon

Ein im Stadtpark von Krems/D. bereits 1811 (!) errichtetes (1893 neuerrichtetes) klassizistisches Denkmal[45] (Abb. 9) ist dem bei der Schlacht von Dürnstein 1805 (siehe unten) tödlich getroffenen Feldmarschalleutnant Heinrich Sebastian Schmidt gewidmet und zeigt an einer Längsseite ein allegorisches Bleirelief (mit 1810 bezeichnet) des Hofbildhauers Josef (Giuseppe) Pisani (1757–1839) [„IOS. PISANI / FA. MDCCCX"]: Ein kniender Engel hält



Abb. 9: Krems/D., Stadtpark, Denkmal für Heinrich Sebastian Schmidt, 1811 (Autor)



Abb. 10: Denkmal (nach einem Entwurf von Friedrich Schachner) zur Erinnerung an die Schlacht bei Loiben 1805, 1905 (Autor)

in seiner Linken einen hinabgesunkenen sterbenden Krieger in römischer Tracht; mit der Rechten schreibt er auf die Basis eines Denkmals mit bekrönenden Trophäen die Anfangsbuchstaben des Taufnamens Schmidts. Auf der linken Seite stehen zwei trauernde Gestalten in antiker Kleidung mit einem österreichischen und einem russischen Schild. Rechts sieht man zwei römische Krieger, der eine im Schmerz die Hände faltend, der andere auf das Denkmal weisend; rechts abschließend ein Krieger mit Schlachtroß. Auf der Rückseite stellt ein Tiefrelief Pisanis Helm, Schild, Schwert und Kommandostab vor einer bergigen Gegend als Hintergrund dar. Kleine Lorbeerkränze schmücken die Frontispizfelder. Die ehedem vorhandenen Votivtafeln aus Marmor (mit langen Inschriften in lateinischer Sprache) feiern Lebenslauf und Heldentod Schmidts, doch mußten sie aufgrund ihres Erhaltungszustandes dem Städtischen Museum übergeben werden. Das Denkmal (radiert von Carl Pfeiffer nach einer Zeichnung von Miller)[46] zeigt auf der dem Park zugewandten Seite die Widmung von Kaiser Franz: „DEM HELDENMÜTIGEN SIEGER – KAISER FRANZ I. – DESSEN BRÜDER UND VETTERN" (Schmalseiten: „DÜRENSTEIN, 11. NOVEMBER 1805"

und „ERRICHTET 1811, NEU ERRICHTET 1893"). Der Kremser Verschönerungsverein stellte dieses Monument neu her und übergab es am 11. November 1893, dem Jahrestag der Kämpfe bei Dürnstein, der Obhut der Gemeinde.

An diese Schlacht bei Loiben vom 11. November 1805, die mit einer totalen Niederlage der Franzosen endete[47], erinnert noch heute ein hochaufragendes Denkmal auf einem felsigen Abhang zwischen Loiben und Dürnstein (1905)[48] (Abb. 10). Das Monument (nach einem Entwurf von Oberbaurat Friedrich Schachner [Wien], Bildhauer: Franz Baumgartner) ist diesem Ereignis mit dem österreichisch-russischen Sieg unter Kutusow und Feldmarschalleutnant Heinrich Sebastian Schmidt (siehe oben) gewidmet. Schmidt entwarf den Angriffsplan, der die Vernichtung des zwischen Donau und Gebirge eingekeilten Gegners bezweckte. Geführt vom Jäger Andreas Bayer aus Dürnstein (ein entsprechendes Relief ist am Turm vorhanden), der jeden Weg und Steg in dieser Gegend kannte, sollten Teile des Korps während der Nacht Egelsee erreichen, um am nächsten Morgen von den Bergen in die Flanken des Gegners einzufallen. Das Denkmal besitzt die Form einer Granate (!) und zeigt verschiedene Reliefs, die sich thematisch mit dem Armeeführer und den an der Schlacht Beteiligten beschäftigen. Die Einweihung fand am 27. Juni 1905 statt. *Allen* (!) am Kampf Beteiligten (Inschrift am Sockel der Vorderseite: „DEN TAPFEREN KRIEGERN. 11. NOVEMBER MDCCCV.") sollte somit das 29 Meter hohe Monument gelten, das freiwilligen Spenden aus Frankreich, Rußland und Österreich-Ungarn sein Entstehen verdankt. Den Turm schmücken Wappen der beteiligten Staaten und acht Marmorreliefs, Marschall Mortier, Feldmarschall Kutusow, Feldmarschalleutnant Schmidt, den Jäger Bayer und verschiedene Kampfgruppen darstellend. Umlaufende Reliefdarstellungen und die Inschrift weisen sowohl auf die vereint mit den Österreichern kämpfenden Russen als auch auf die französischen Truppen hin. Das Denkmal ist damit ein historisches Zeichen besonderer Art, da es allen an der Schlacht Beteiligten gewidmet ist[49], somit nicht als „nationales" Denkmal angesprochen werden kann, sondern – bedingt durch die freiwilligen Spenden aus Frankreich, Rußland und Österreich-Ungarn – als „internationales" Kriegerdenkmal interpretiert werden muß. Es ist mit seiner Kapelle und einem Ossarium, den Wappen der an der militärischen Auseinandersetzung beteiligten Staaten und den acht Marmorreliefs mit Schlachtenszenen von der plastischen Formensprache her den Bismarcktürmen[50] vergleichbar.

DAS DENKMAL FÜR KAISER FRANZ II. (I.) IN DER WIENER HOFBURG

Obwohl bereits Kaiser Franz I. in einem Handbillet vom 21. Oktober 1820 an Feldmarschall Bellegarde gewünscht hatte, „(...) daß ihm zum immerwährenden Andenken ein marmornes Monument in der Karlskirche oder in der Kirche am Hof, je nachdem es angemessen

wird befunden werden, errichtet werde. (...)"[51], hatte es das System Metternich nicht zugelassen, daß durch Errichtung von Denkmälern die Helden, welche die Befreiung von der Herrschaft Napoleons herbeiführten, künstlerisch verherrlicht wurden. Erst nach dem Tod des Kaisers (1835) ging man in der ganzen Monarchie daran, Monumente des verstorbenen Herrschers zu errichten: So schuf im Jahr 1840 Johann Peter Krafft Studien zu einem Reiterstandbild des Kaisers[52], von dem allerdings kein entsprechendes zeitgenössisches Denkmal überliefert ist. Auch ist nicht bekannt, ob Krafft tatsächlich Reiterstandbilder für Kaiser Franz plante.

Die Situation der Wiener Plastik vor der Jahrhundertmitte wird überaus klar durch die Umstände der Errichtung des Wiener Denkmals für den Kaiser beleuchtet[53]: Nach Franzens Tod war von seinem Sohn und Nachfolger als erste Regierungsmaßnahme – vor allem wohl aus politischen Gründen – die Errichtung eines Monuments für den Vater ins Auge gefaßt worden. Ein solches Denkmal sollte die Zeit der passiven Haltung der Regierung gegenüber dem Einsatz von bildender Kunst zu propagandistischen Zwecken beenden. Canovas „Theseus" kann bereits als Beispiel dafür gelten, daß Kaiser Franz I. in einzelnen Fällen durchaus bereit sein konnte, größere Summen für Kunstwerke auszugeben. Aber erst ab der Regierungszeit Ferdinands I. kam es zu einer Art „Kunstpolitik" von seiten des Wiener Hofes, wobei die Schwerpunkte eindeutig in den Provinzen von Lombardo-Venetien und – in wesentlich geringerem Maße – im Königreich Ungarn lagen. Die gezielten Förderungen lombardo-venezianischer Künstler durch den Wiener Hof bestanden vor allem in der Intention der österreichischen Regierung, die künstlerischen Initiativen Napoleons zur Zeit des Königreichs Italien in Lombardo-Venetien fortzuführen[54]. Bereits am 2. März 1835 erging ein Handschreiben Ferdinands I. an Metternich mit der Anweisung, Vorschläge zur Errichtung eines entsprechenden Denkmals zu machen. Diese Initiative dürfte auch von Kaiserin Caroline Auguste, der unermüdlichen Förderin des Mythos vom „guten Kaiser Franz"[55], unterstützt worden sein. Von Bedeutung ist hier das Allerhöchste Handschreiben, in dem auf die bekannte Stelle im Testament des Verstorbenen hingewiesen wird („Meine Liebe vermache ich Meinen Unterthanen. [...]"). Als einzige Angabe hinsichtlich entsprechender Vorschläge ist auf ein Modell des Mailänder Bildhauers Luigi Manfredini hinzuweisen, das dieser dem Kaiser noch zu dessen Lebzeiten (am 16. Februar 1835) vorgelegt und dessen Zustimmung erhalten hatte: Es zeigte den Kaiser sitzend, bekleidet mit einer Toga in der Pose eines Gesetzgebers und Friedensstifters bzw. -erhalters. Dieses Werk – geplant für die Feiern des fünfzigjährigen Regierungsjubiläums Franz' I. 1842 – befand sich im Reichskanzleitrakt der Hofburg und hatte dem verstorbenen Kaiser angeblich so gut gefallen, daß dieser geäußert hatte, er würde es ausführen lassen, wenn er einem seiner Vorfahren ein Denkmal errichten müßte[56].

Die Akademie der bildenden Künste als oberste Kunstbehörde beschäftigte sich durch Jahre hindurch in ihren Sitzungen mit dem Denkmalprojekt. Zuerst ging es um die Platz-

frage: Schaller brachte den „Inneren Burghof" in Vorschlag. Der Architekt Peter von Nobile wiederum schlug den „Äußeren Burgplatz" (1878 offiziell in „Heldenplatz" umbenannt) vor[57] und wollte als Pendant zum Denkmal für Kaiser Franz ein Monument für Maria Theresia errichten[58]. Man scheute nicht einmal vor dem Gedanken einer Übertragung der berühmten Mariensäule vom Platz Am Hof auf die Freyung zurück, um dort für das Denkmal des Kaisers Raum schaffen zu können. Auch der 1830 aus Italien nach Wien zurückgekehrte Josef Kähsmann beteiligte sich am Wettbewerb für das Denkmal des Kaisers, den er sich im Krönungsornat auf einem Triumphwagen sitzend als „Europens Pacificator" vorstellte[59]. Von Bedeutung ist weiters ein mit 18. Mai 1835 datierter Entwurf zum „Kaiser-Franz-Monument" mit dem Ballhausplatz als Aufstellungsort, ausgeführt von Federico Scotti (1835)[60], nach dem Vorbild der Trajanssäule in Rom und der Alexandersäule in St. Petersburg (1834) mit einer Statue des stehenden Kaisers in römischer Rüstung auf der Spitze. In einem 1836 zu datierenden Entwurf für ein Kaiser Franz-Denkmal (Wien, Privatbesitz) zeigt Franz Bauer den stehenden Herrscher (im österreichischen Krönungsornat) in Kontrapost mit „Allocutio"-Gestus – nach des Künstlers Meinung: „(…) schützend die Rechte Hand über Sein Volk ausgestreckt (…)"[61] – und dem Szepter in der Linken. Die Längsseite des massiven Sockels ist mit einem Relief, das in Seitenansicht den sitzenden Kaiser im Krönungsornat zeigt, geschmückt.

Die Entwürfe Johann Nepomuk Schallers zum Denkmal aus dem Jahr 1835, die sich in der Wiener Akademie der bildenden Künste (Abb. 11)[62] erhalten haben, zeigen das Schwanken des Künstlers zwischen Klassizismus und Romantik. Das Projekt ist das ausführlichste, das der Bildhauer je geschaffen hat. In einem handschriftlichen Programm entwickelte er seine Vorstellungen dazu, wobei ein deutlicher Schwenk in Richtung des „realistisch-erzählenden" Stiles eintritt. Da das Monument des Monarchen an sich geschichtlich ist, wird für den Kaiser nunmehr ein historisch getreues Gewand gefordert. Alle anderen Figuren des Denkmals sind hingegen im klassischen Kostüm dargestellt. Auf der rechten Seite ist in Relief der siegreiche Einzug des Herrschers durch einen Triumphbogen nach Beendigung der napoleonischen Kriege dargestellt: Der Herrscher bringt dem Reich den Ölzweig als Friedenszeichen; die „Weisheit" lenkt den Wagen zur Pforte des Friedens, wo er von der „Geschichte" und dem „Ruhm" erwartet wird. Hinter dem Wagen schreitet die „Kraft", dahinter sind die Ursachen der Kämpfe wiedergegeben – die Revolution, ein zerstörtes gotisches Denkmal mit dem zerschlagenen bourbonischen Wappen und darauf die Freiheitsmütze der Jakobiner. Auf der gegenüberliegenden Seite befindet sich eine Szene, die der Erbhuldigung entspricht. Unter diesen Reliefs sowie auf der Vorder- und Rückseite des Denkmals waren Medaillons mit Darstellungen der wichtigsten Schlachten sowie außen- und innenpolitischen Ereignissen aus der Regierungszeit des Kaisers vorgesehen: die Allianz von 1813, die Völkerschlacht von Leipzig, der Übergang über den Rhein, die Huldigung von Paris,



Abb. 11: Johann Nepomuk Schaller, Entwurf zum Denkmal für Kaiser Franz I., Wien, Akademie der bildenden Künste, 1835 (Wien, Akademie der bildenden Künste)

der Wiener Kongreß, der Deutsche Bund, die Schlachten von Macerata, Tolentino und Androdoco sowie an den Ecken Statuen der vier aktiven und passiven Tugenden. Schallers persönliche Meinung ist im genannten handschriftlichen Programm festgelegt, in dem er für eine Mischung von historischen und sinnbildlich-allegorischen Szenen plädierte.

Da die Wiener Akademie nicht fähig war, von sich aus zu einer Lösung zu kommen und diese auch dem Hof gegenüber durchzusetzen, überließ man es dem Kaiserhof, eine neue Konkurrenz auszuschreiben[63]. Die kaiserliche Entscheidung dazu fiel am 3. Februar 1838, nachdem Metternich in einem alleruntertänigsten Vortrag vom 31. Dezember 1837 das Programm, nach dem die eigentliche Konkurrenz stattfinden sollte, vorgelegt hatte. Eine Aufforderung zur Ausschreibung erfolgte somit erst mit allerhöchster Entschließung vom 3. Februar, fast drei Jahre nachdem unmittelbar nach dem Tod Franz' I. mit großer Eile die Ausführung des Denkmals beschlossen worden war[64]. Schallers Entwürfe, die eine hohe malerische Stofflichkeit zeigen, mißfielen Kaiser Ferdinand, und es sollte mit seiner allerhöchsten Entschließung neuerlich eine Konkurrenz zwischen den Künstlern aller drei Akademien der Monarchie (Wien, Mailand und Venedig) ausgeschrieben werden, wobei

als Programm eine Sitzfigur in Toga aus Bronze auf dem „Äußeren Burgplatz" als Aufstellungsort vorgesehen war. Diese Ausschreibung scheint im allgemeinen kein großes Echo gefunden zu haben: Insgesamt wurden elf plastische Modelle und ein gezeichneter Entwurf vorgelegt und das Ergebnis von seiten Metternichs dem Kaiser am 6. August 1839 mitgeteilt[65]. Dieser hatte aber bereits vorher, während seines Aufenthaltes in Mailand, den Bildhauer Pompeo Marchesi kennengelernt, der im Jahr 1838 das Grazer Standbild des Kaisers Franz (Enthüllung am 19. August 1841) zugesprochen erhalten hatte[66]. Als Ferdinand anläßlich seiner lombardischen Krönung in Mailand weilte und das Atelier des Canova-Schülers Marchesi besuchte, erhielt der Bildhauer kurz darauf vom kaiserlichen Hof den Auftrag zur Ausführung des Wiener Denkmals[67], was zu großer Erbitterung der österreichischen Künstler über diese Form der Auftragsvergabe führte. Die Entscheidung für den Entwurf Marchesis war somit bereits im Herbst 1838, noch vor Abschluß der Konkurrenz (!), gefallen. In einer an das Präsidium der Akademie gerichteten Denkschrift legten Schaller und seine Kollegen daraufhin ihre Meinung über die Situation der plastischen Kunst in Österreich in deutlichen Worten nieder, wobei besonders eine staatliche Förderung der Plastik gefordert und entsprechende Möglichkeiten der Ausstattung vorgeschlagen wurden (Theseustempel, Ahnenreihe im Schloß Laxenburg, Kapuzinergruft und Burgtor)[68]. Daß Marchesi bei der Übernahme des Auftrags noch keine definitiven Vorstellungen über die endgültige Ausführung hatte, geht aus einem Briefwechsel mit Metternich nach der Abreise aus Wien eindeutig hervor. Im Frühsommer 1841 kam der Bildhauer mit den fertigen Entwürfen nach Wien: Die Holzmodelle in einer „architettura teutonica gotica", „bramantesca" und „greco-romana" wurden in der Gloriette ausgestellt. Ferdinand I. gefiel der Entwurf im „griechisch-römischen" Stil am besten, „(…) als der klassische Baustil aller Zeiten und Nationen, welcher sowohl dem Ruhme des höchstseligen Kaisers als auch der Mannigfaltigkeit der von ihm beherrschten Nationen am meisten entspricht. (…)"[69] (Abb. 12). Die Bezeichnung „griechisch-römisch" bezieht sich dabei formengeschichtlich auf die Ornamentik, die Figur des Kaisers selbst ist in allen Entwürfen praktisch identisch.

Am 18. Oktober 1843, dem Jahrestag der Völkerschlacht bei Leipzig, fand am „Inneren Burgplatz" die Weihe des Grundsteins des Denkmals statt. An diesem Ort wurde dann 1846 das Monument aufgestellt und am 16. Juni enthüllt. Den Guß, so wie auch jenen des 1841 in Graz geschaffenen Denkmals für Kaiser Franz I., besorgte die Bronzegießerei Manfredini in Mailand. Krasa-Florian zufolge[70] erscheint der Kaiser im Wiener Denkmal durch die endgültige Wahl der Toga (anstelle des Vliesornates) der Realität und Nähe zu „seinen" Untertanen entrückt. Die Gestaltung der Figur steht zudem in der langen Tradition des friedensverheißenden „Augustus von Primaporta"[71]. Die Enthüllung des Franz-Denkmals ist in einer kolorierten Kreidelithographie[72] wiedergegeben, in der allerdings das Monument nicht das Zentrum einnimmt, sowie in einem Gemälde in der Österreichischen Galerie Bel-



Abb. 12: Pompeo Marchesi, Entwurf zum Denkmal für Kaiser Franz I. im „teutonischen Stil", 1841 (Wien, Albertina)



Abb. 13: Franz Kaliwoda, „Die Enthüllung des Monumentes weiland seiner Majestät des Kaisers Franz des Ersten, am 16. Juny 1846", getönte Lithographie (Wien, Wien Museum)

vedere in Wien[73]. In der zur Denkmalsenthüllung von Francesco Ambrosoli („Monumento a Francesco Primo in Vienna. Opera di Pompeo Marchesi" [Milano 1846]) herausgegebenen Beschreibung heißt es, der Kaiser selbst sei als „Vater" dargestellt, der zu seinen Völkern die Worte aus seinem Testament spricht (!)[74].

Eine getönte Lithographie von Franz Kaliwoda („Die Enthüllung des Monumentes / WEILAND SEINER MAJESTÄT DES KAISERS FRANZ DES ERSTEN, / am 16. Juny 1846.")[75] (Abb. 13) kombiniert die Denkmalsenthüllung mit einem umfangreichen allegorischen Apparat: Im Zentrum ist der Festakt selbst wiedergegeben, links Kaiser Ferdinand I. im Goldenen Vliesornat und rechts ein römischer Ritter (!) in Rüstung (als Hinweis auf das Heilige Römische Reich Deutscher Nation). Die historische „Einkleidung" des Ereignisses selbst erfolgt in der Graphik mit je zwei Szenen in Pässen oben (Rudolfs I. Wahl zum König und Maria Theresia in Preßburg [1741]) und unten (Völkerschlacht bei Leipzig [1813] sowie „Der stille Gang" als die von Johann Peter Krafft visualisierte Legende[76]). Über diese Aspekte der Biographie und der Hausgeschichte hinaus ist mit den in Medaillons gegebenen Darstellungen des preußischen Königs Friedrich Wilhelm III. (unten links) und Zar Alexanders I. (unten rechts) mit dem Medaillon Franz' I. (oben) eine Erinnerung an die

„Heilige Allianz" gegeben. Die Daten der Grundsteinlegung und Enthüllung fungieren als signifikante Gedenktage für Kaiser und Reich: Am 18. Oktober 1843 jährte sich die Völkerschlacht bei Leipzig; der 16. Juni (1846) erinnerte an die Rückkehr Franz' I. nach Wien nach dem Abschluß des ersten Pariser Friedens (1814).

Die vier sitzenden weiblichen Allegorien an den Ecken des Denkmalpostaments („Gerechtigkeit", „Macht", „Friede" und „Religion" [inschriftlich „gespiegelt" in der Widmungsinschrift an der Rückseite des Monuments, welche die Tugenden des Verstorbenen thematisiert]) und die acht Relieffelder mit Allegorien von Wissenschaft, Handel und Gewerbe, Berg- und Hüttenbau, Ackerbau, Viehzucht, Kunst und Heldentum am Sockel ergänzen die Statue des Kaisers in ikonographischer Hinsicht. Mit dieser konzeptuellen Ausrichtung bewegt sich das Programm in europäischem Vergleichsmaßstab: An Christian Daniel Rauchs Denkmal des bayerischen Königs Maximilian I. Joseph in München (1835 enthüllt) sind die zwischen 1831 und 1835 entworfenen Reliefs der oberen Sockelzone folgenden Themenkreisen vorbehalten: Rechtspflege und Ackerbau, Religion und Künste, Wissenschaft sowie die Verleihung der Verfassung[77]. Der endgültige Aufstellungsort des Wiener Kaisermonuments illustriert letztlich „(…) das Unbehagen gegenüber imperialer Repräsentation, das Gefühl der Bedrückung gegenüber der Pflicht des monarchischen Daseins. (…)"[78]. Der Kaiser ist trotz antiker Kleidung nicht als Beherrscher eines großen Reiches, sondern „(…) als Haupt seiner patriarchalisch regierten Völkerfamilie (…)"[79] wiedergegeben. Bei den Reliefs kam es zu einer Mischung von klassischen und zeitgenössischen Elementen wie bei der Darstellung des Mineralreiches, wo eine „Davysche Sicherheitslampe" Darstellung fand, sowie bei der Visualisierung der „Industrie", wo die neuerfundene Spinnmaschine von Clarke und Bughy zu sehen ist. Die Ikonographie der Relieffelder gab bis zum Abschluß der Arbeiten immer wieder Anlaß zu Differenzen mit Wien. Die von Marchesi entworfenen Reliefs mit der Fruchtbarkeit der österreichischen Länder in der Natur, der Tier-, Pflanzen- und Mineralwelt, dem Fortschritt der Wissenschaften, der Kriegskunst, den Künsten, dem Handel und dem Gewerbe lösten einen ersten Entwurf ab, der Darstellungen von Allegorien der Kronländer zum Inhalt hatte[80]. Hierin wird ein Konflikt offenbar: Die Wiedergabe des für die Länder segensvollen *Wirkens* des Kaisers bediente sich einer realistischen und modernen Kunstsprache; die Figur des Kaisers selbst aber hatte – als Symbol und Garant des Vielvölkerstaates – ein *übernationales* (Toga) Erscheinungsbild aufzuweisen.

Denkmäler für Kaiser Franz II. (I.) in Böhmen

An weiteren Monumenten zu Ehren des Kaisers wäre vor allem das von Joseph Max und Josef Kranner errichtete Denkmal in Prag (1850)[81] (Abb. 14) zu nennen, das ein konkretes



Abb. 14: Prag, Denkmal für Kaiser Franz I. von Joseph Max und Josef Kranner, 1850 (Wien, ÖNB)

politisches Anliegen verfolgte: Die böhmischen Stände wollten durch diese künstlerische Manifestation ihre Loyalität gegenüber dem Herrscherhaus stützen. Ziel war eine „(...) romantische Utopie, in der das Mittelalter als Epoche der Gerechtigkeit und der väterlichen Einstellung des Landesherrn gegenüber seinen Untertanen erscheint. (...)"[82]. Das Monument imaginiert gleichsam gotische Architektur (Baldachin über der Reiterstatue des Monarchen) und erinnert an mittelalterliche Marktbrunnen sowie an das Kreuzberger Denkmal in Berlin (nach Plänen von Karl Friedrich Schinkel, 1821). Den Sockel, der aus einem achteckigen Brunnen emporsteigt, flankieren an der Außenseite steinerne Pfeilerfiguren (25

Allegorien von Wissenschaft, Kunst, Frieden, Reichtum, Ackerbau, Eisenverarbeitung, Industrie und Handel verkörpern das Land sowie die Herrschaft des Kaisers)[83]. In den weiteren Ringen befinden sich Figuren, die Prag sowie die böhmischen Länder personifizieren.

Daneben ist vor allem ein Denkmal für Kaiser Franz I., ehemals für Franzensbad (heute Eger, Hof des Stadtmuseums), um 1848–1853 entstanden, zu nennen: Ludwig Schwanthaler dürfte den Auftrag in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts erhalten haben, und 1847 war das Modell fertiggestellt. Auftraggeber war Graf Joachim von Münch-Bellinghausen, der die Statue ursprünglich im Park seines Schlosses in Wien aufstellen ließ. Dort wurde sie am 30. Juni 1853 feierlich enthüllt. Am 30. Juni 1854 gelangt sie in den Besitz der Stadt Franzensbad. Eine Entwurfszeichnung Ludwig Schwanthalers zeigt die Brunnenanlage[84]. Die Inschrift am Sockel lautet: „FRANCISCO I. AUSTR. IMP. GRATUS CIVIS JOACH. COM. A. MUNCH-BELLINGHAUSEN. POS. MDCCCLIII".

DER „HELDENBERG" ALS MONUMENT DES TRIUMPHES DER HABSBURGISCHEN KONTERREVOLUTION

Gottfried Josef Pargfrieder (um 1775–1863), der es vom Schulgehilfen zum Armeelieferanten gebracht hatte, erwarb im Jahr 1832 vom Kreishauptmann von Znaim das Schloß Wetzdorf (NÖ.), das er völlig umgestalten ließ. Die Siege der österreichischen Truppen bei St. Lucia, Custozza und Sommacampagna erweckten in ihm den Gedanken, eine „Österreichische Walhalla" zu errichten, die der Vaterlandstreue und Tapferkeit gewidmet sein sollte. In der Konzeption dieses „Heldenbergs"[85] wurde der Anspruch erhoben, nationale „Identität" zu repräsentieren – und zwar mittels des „Kaiserstaates", der Armee und des Herrscherhauses. Besonders über die Armee – ähnlich wie später in der „Ruhmeshalle" des Wiener „Arsenals"[86] – sollten die Glanzpunkte österreichischer Geschichte symbolisch reflektiert werden. Auf freiem Gelände, auf einer künstlich aufgeschütteten Bergkuppe, ließ Pargfrieder einen tempelartigen Bau in Form einer griechischen Säulenhalle mit Freitreppe errichten (Inschrift am Architrav: „DEN WÜRDIGEN SÖHNEN DES VATERLANDES SEI DIESES HAUS FÜR IHRE IN DEN JAHREN 1848 UND 1849 BEWIESENE UNERSCHÜTTERLICHE TREUE UND HELDENMÜTHIGE TAPFERKEIT GEWIDMET."), der als Invalidenhaus mit zwölf Mann Bewachung gedacht war und an dessen Fuß eiserne Ritter (mit geschlossenen Visieren) auf Podesten die Ehrenwache hielten – damit den Aspekt des namentlichen *und* anonymen Gedenkens verdeutlichend[87]. Die siegreichen Feldzüge der österreichischen Armee der Jahre 1848/1849 wurden durch Büsten von sechs Festungskommandanten und 16 österreichischen Marschällen auf der Balustrade repräsentiert. Ebenso brachte man aber auch das Andenken an die siegreichen Heerführer

des 18. und 19. Jahrhunderts bzw. die Heldenfiguren habsburgischer Staatenbildung (Leopold Reichsgraf von Daun [1705–1766], Prinz Eugen von Savoyen [1663–1736], Erzherzog Carl [1771–1847] und Ernst Gideon Freiherr von Laudon [1716–1790]) durch entsprechende Kolossalbüsten auf der Stiegenplattform in Erinnerung. Vor der linken bzw. rechten Balustrade stehen die lebensgroßen Standbilder Feldmarschall Radetzkys (1766–1858)[88] und General Maximilian Freiherr von Wimpffens (1770–1854). Inmitten des Vorplatzes steht Klio, die Muse der Geschichtsschreibung, die den linken Fuß auf einen Kriegerhelm stützt (Inschrift auf der Tafel: „DER HELDENMÜTHIGEN K. K. ITALIENISCH UND UNGARISCHEN ARMEE FÜR IHRE A° 1848 U. 1849 BEWIESENE UNERSCHÜTTERLICHE TREUE UND UNBEZWINGBARE TAPFERKEIT ALS ANDENKEN GEWIDMET.", am Piedestal: „DIE ARMEE IST DIE VEREINIGUNG JENER MÄNNER, WELCHE DEM GESETZE SOWOHL NACH INNEN, ALS NACH AUSSEN KRAFT VERLEIHEN."[89]), und in zwei Rondeaus, deren Mittelpunkt jeweils eine hohe Säule mit bekrönender Siegesgöttin bezeichnet, sind jeweils Büsten von Angehörigen der italienischen und ungarischen Armee angeordnet. In die Metalltafeln der Sockel sind die Namen der „Helden des Maria-Theresien-Ordens vom Jahre 1848–1849" eingelassen, rund um die Säulen stehen in zwei Kreisen je 24 Büsten einzelner Theresien-Ordens-Ritter, verdienstvoller Männer und Soldaten, die sich für ihre Taten die goldene Tapferkeits-Medaille verdienten.

In den Naturpark führen konvergierende Alleen: In der einen stehen Büsten von siegreichen Feldherren Österreichs älterer Zeit vom späteren Mittelalter bis in die Zeit Maria Theresias und weisen das Militär als Grundlage habsburgischer Machtpolitik („Heldenallee")[90] aus. Das Gesamtkonzept dieser „Heldenallee" umfaßte ursprünglich 44 Büsten (heute 31), unter anderem von Georg Ritter Frundsberg (1473–1528), Erzherzog Ferdinand II. von Tirol (1529–1595), Feldmarschall Johann Caspar von Stadion (1567–1641), Feldmarschall Ernst Rüdiger Graf Starhemberg (1638–1701), Franz Graf Nadásdy († 1783) und Heinrich Duval Graf von Dampierre (1580–1620). Beachtlich ist die große Präsenz von „Türkensiegern" wie Johann Graf Sporck (1601?–1679), Raimund Graf Montecuccoli (1609–1680), Herzog Karl V. von Lothringen (1643–1690), Ludwig Wilhelm, Markgraf von Baden („Türkenlouis") [1655–1707] und Nikolaus Graf Zríny (um 1508–1566). In der anderen Reihe („Kaiserallee") befinden sich Büsten von Regenten des Hauses Habsburg von König Rudolf I. (mit römisch-deutscher Kaiserkrone und im Typus Karls des Großen dargestellt) bis Kaiser Ferdinand I. von Österreich (1793–1875) als Manifestation staatlich-dynastischer Repräsentation[91].

Im Schnitt der beiden Alleen, also dort, wo die „Kaiserallee" in die „Heldenallee" mündet (als topographisch außerordentlich symbolträchtige Konstruktion), befindet sich das Standbild des jugendlichen Kaisers Franz Joseph (in Feldmarschallgala mit Orden und der

Collane des Vliesordens; daneben auf einem von dem sich auf die „Fasces" [!] stützenden Putto getragenen Tisch die stilisiert wiedergegebenen Insignien des österreichischen Kaisertums): Franz Joseph hat seine rechte Hand auf das Szepter gestützt, während er in der Linken den Degen hält. Als Vorbild könnte Anton Einsles Porträt in der Weilburg bei Baden (1851) gedient haben[92]. Nicht weit davon entfernt sind die – nach dem Attentat auf Franz Joseph hinzugefügten – Büsten seiner Retter beim Attentat vom Februar 1853[93] postiert, jene Graf Maximilian O'Donells und des Wiener Bürgers Josef Ettenreich, die direkt zu Franz Joseph blicken, womit auf deren wachsame Augen angespielt werden soll, die auf dem Kaiser ruhen[94]. Dazwischen stehen auf hohen Postamenten einige gleichartig gestaltete Figuren, kniende jugendliche Gestalten mit zurückgebogenem Leib, die den Typus des antiken „Ilioneus" vertreten, der hier als Unheil abwehrende Allegorie aufzufassen ist. Den mausoleumartigen Charakter der Anlage betont auch die „Löwengruft" (1852), die sich im oberen Waldgelände befindet und als Grabstätte der Wachmannschaft des „Heldenberges" bestimmt war. Auf dem Sockel des Obelisken ruht ein Löwe in Zinkguß – ein Denkmaltypus, der den Obelisken für die Offiziere Hensel und Hermann[95] genau entspricht und die *„standardisierte" Form der Erinnerungskultur* unterstreicht, die für die Habsburgermonarchie des 19. Jahrhunderts in vielen Bereichen typisch ist[96].

Der Säulenhalle gegenüber liegt das Mausoleum für Pargfrieder, Feldmarschall Graf Radetzky und Max Freiherr von Wimpffen, den Generalstabschef Erzherzog Carls bei der Schlacht von Aspern: Eine hohe Steinpyramide mit dem Genius des Todes, der die Lebensfackel senkt und mit der Rechten nach oben weist, erhebt sich über den Grufträumen. Aus Zink gegossene Ritter halten bei den in Wandnischen eingeschobenen Särgen Wache. Pargfrieder selbst ist unter der zweiten Grabkammer bestattet. Ein sitzender eiserner Ritter birgt die sterblichen Überreste des Begründers dieser romantischen Anlage. Hinter der Gruft ist eine Gruppe (um 1850) mit den drei Parzen, Atropos, Klotho und Lachesis (wahrscheinlich von Adam Rammelmayer [1807–1887] angefertigt), aufgestellt[97].

Der Grundgedanke der Anlage, eines der originellsten Begräbnis- und Denkmalkonzepte in Europa, stammt von Pargfrieder selbst, der die allgemeinen Richtlinien für die Ausführung des weitläufigen und umfangreichen Programms (167 Plastiken umfassend, nicht mitgerechnet jene in Schloß Wetzdorf) an die Künstler (Bildhauer Adam Rammelmayer ist namentlich genannt) weitergegeben haben dürfte. Die einzelnen Büsten und Standbilder sind von ziemlicher Gleichförmigkeit, doch wurde der Versuch unternommen, durch Äußerlichkeiten wie Orden, Haar- und Barttracht eine Monotonie zu vermeiden und die Köpfe lebendig zu gestalten. Auf dem „Heldenberg" reicht die Palette der Dargestellten vom Kaiser über Feldmarschälle und Feldzeugmeister bis hinunter zu Chargen und einfachen Soldaten. Dies impliziert letztlich Pietät gegenüber allen (ohne Ansehen von Rang und Namen) – bereits ein wesentlicher Vorgriff auf Denkmäler, bei denen der anonymisierte Soldat

im Zentrum des Geschehens stehen wird (z.B. Wien, „Deutschmeister-Denkmal", 1906)[98]. Die Identitätsfunktionen erscheinen hier in ihrer personellen Basis entsprechend *verbreitert*, und man zielte nicht ausschließlich auf die (dynastischen) Träger der Herrschaft und die hohen Militärränge. Obwohl also die personelle „Basis" des nationalen Gedächtnisses größer geworden ist, besitzt das Monument – im Gegensatz zu späteren Denkmälern – keinerlei wirklich integrative Funktion, da es ausschließlich auf die Armee als Träger der inneren und äußeren Gewalt sowie auf die Niederschlagung der Revolution von 1848/1849 abzielt. Der Heldenberg ist somit vor allem ein „(…) Denkmal der Armee als staatserhaltende, vor allem aber thronerhaltende Kraft (…)"[99]. Das inhaltliche Hauptmoment ist denn auch im Reflex auf die oberitalienische und ungarische Separation von Österreich im Sinne einer Verherrlichung der konterrevolutionären Niederschlagung nationaler Befreiungsbewegungen der Jahre 1848/1849 begründet. Nicht Radetzky als Person ist das Zentrum der Anlage – „(…) Zentrum ist formal und inhaltlich die Armee in ihren >ausgezeichneten< Repräsentanten, verbunden mit dem Haus Habsburg sowie dem Kaiser. (…)"[100]. Die *gegenwärtigen* Leistungen der Armee und der Ruhm der Heerführer der *Vergangenheit* verknüpfen sich hier unauflöslich mit dem Schicksal der Dynastie („Kaiserallee").

Gleich zu Beginn seines Prachtbandes „Der Heldenberg im Park zu Wetzdorf" (o.O. 1858) erläutert Pargfrieder seine Motivationen hinsichtlich der Errichtung des „Heldenbergs": Die gefahrvollen Zeiten der Revolution von 1848/1849 waren es, die den Plan hervorriefen, „(…) diesen Gefühlen (der Verehrung und Bewunderung [W.T.]) dadurch einen sicheren Ausdruck zu geben, daß er das Andenken unserer Helden jener Periode und ihrer ruhmvollsten Tathen (sic!) bei Zeitgenossen und Nachkommen bleibend sichere, indem er in dem hier dargestellten Denkmale – ihre Gestalten in Erz abbilden ließ, ihnen selbst zu unvergänglichem Ruhm, den Lebenden und künftigen Geschlechtern zur Erinnerung und Begeisterung. (…)"[101]. Den Zeitgenossen wurde der „Heldenberg" als Pilgerstätte des österreichischen Patriotismus in Gestalt eines historischen Panoramas unter Verwendung von Begriffen aus der dynastischen Stammbaummetaphorik angepriesen: „(…) Ihr sehet dort den erhabenen Riesenbaum der Habsburger mit seinen Aesten und Zweigen im Strahlenlichte der österreichischen Walhalla glänzen, (…)"[102]. Feldmarschall Radetzky wurde am 19. Jänner 1858 im Mausoleum des Heldenberges beigesetzt. Sein Begräbnis wurde zum Anlaß genommen, dem Kaiser den „Heldenberg" zu schenken. Gleichsam im Gegenzug wurde Pargfrieder in den Ritterstand erhoben. Bald darauf schenkte Pargfrieder die ganze Anlage dem Kaiser und behielt sich lediglich das Schloß und den umgebenden Schloßpark. Die persönlichen Beziehungen zwischen Radetzky, Wimpffen und Pargfrieder können somit als Basis für die Errichtung der gemeinsamen Beisetzungsstätte auf dem „Heldenberg" gesehen werden[103]. Mit der Beisetzung Radetzkys war die Bestimmung des Heldenberges fürs erste erfüllt, doch beanspruchte die seit 1849 errichtete Anlage weiterhin die Funktion eines Na-

tionaldenkmals: Die poetische Erzählung „Der Heldenberg" (1858) kreist um diesen kultischen Ort eines „neuen Staates" und stilisiert ihn zum Sitz und Schloß der Fürstin „Austria", an dem die Geschichte Österreichs mythologisch gewoben werde: Die „Austria" fungiert hier als Symbol des „Hauses Österreich": Vom „Heldenberg" weg habe sie die Heroen in die Schlacht um das Vaterland geführt, um sie nach ihrem Ende wieder hier zu versammeln und dank dem Sieg des „Marschalls" den jungen Franz Joseph zu inthronisieren[104].

Wie der „Heldenberg" war auch Pargfrieders Schloßpark ein „Künstlerhain" parkähnlichen Zuschnitts[105], von dem heute nichts mehr erhalten ist. Er vereinigte ehemals eine Anzahl von Zinkbüsten bedeutender Vertreter der Kunst- und Geisteswelt wie Shakespeare, Talma, Garrick, Galilei, Kopernikus, Mozart, Haydn, Goethe, Schiller, Raffael, Rubens, Leibniz, Newton, Drake, Marc Aurel, Cicero, Humboldt, Liebig, Canova, Thorwaldsen, Linné und Lykurg[106]. Dazwischen standen – ursprünglich über die ganze Anlage verstreut – ebenfalls aus Zink gegossene und polychromierte (mit schwarzen, kokardegezierten Bärenmützen, weißen Frackröcken und blauen Beinkleidern) Grenadiere (!). Die Auswahl der Heroen zielte nicht auf österreichische Persönlichkeiten, sondern impliziert einen enzyklopädischen Aspekt, was bedeutet, daß Internationalität sowie eine gewisse Breite der Darstellung der Disziplinen angestrebt wurde.

DAS DENKMAL FÜR ERZHERZOG CARL AM „HELDENPLATZ"



Abb. 15: Ludwig Schwanthaler, Entwurf zu einem Erzherzog-Carl-Denkmal in Wien, Tuschpinselzeichnung, um 1847 (Wien, ÖNB)

Bereits unter Kaiser Ferdinand I. gab es ein Projekt für ein Monument zu Ehren Erzherzog Carls[107]. Der Regent hatte im Mai 1847 mit Handbillet einen entsprechenden Auftrag beschlossen. In der den Standpunkt der Regierung vertretenden „Augsburger Allgemeinen Zeitung" vom 27. Mai 1847 (Nr. 147) hieß es dazu, man strebe dabei höchste Einfachheit an, eine Reiterstatue „mit der unvergänglichen Fahne von Aspern in der Hand, auf dem Sockel die Namen der gewonnenen Schlachten" darzustellen. Um 1847 sind zwei Tuschpinselzeichnungen Ludwig



Abb. 16: Anton Dominik Fernkorn, Modell für das Wiener Denkmal des Erzherzogs Carl, 1856 (Wien, Kunsthandel)

Schwanthalers für ein Erzherzog-Carl-Denkmal anzusetzen, die aus der Sammlung Erzherzog Friedrichs in das Wiener Heeresgeschichtliche Museum kamen[108] (Abb. 15): Vorder- und Rückansicht des Entwurfs zeigen den Erzherzog mit erhobenem Degen, zudem ist jeweils eine „Bellona" als „Austria" (?) zu sehen. Schwanthalers Entwürfe wurden zwar nicht realisiert, aber sie repräsentieren den Typus des Heerführers mit emporgestrecktem Degen, wie er in bezug auf Erzherzog Carl vor allem in Gemälden und in der Original-[109] sowie in der Druckgraphik[110] auftritt. Auch in einem Modell Anton Dominik Fernkorns für das Wiener Denkmal des Erzherzogs Carl (1856)[111] (Abb. 16) ist der Gefeierte mit Degen dargestellt.

Ausgangspunkt der Kompositionsidee Fernkorns ist eine Gipsstatuette aus dem Jahr 1847, die den Sieger von Aspern mit dem für Feldherrnstandbilder üblichen Marschallstab zeigt[112] – ein Typus, der auf das Vorbild der Reiterstatue Josephs II. von Balthasar Moll in der „Franzensburg" in Laxenburg zurückgehen dürfte. Ein Bronzehohlguß eines Denkmalentwurfs, der Erzherzog Carl mit ausgestreckter Hand ohne Fahne zeigt (modelliert 1847 von Fernkorn, in Bronze ausgeführt von Hollenbach), befindet sich im Wiener Heeresgeschichtlichen Museum[113]. Kaiser Franz Joseph selbst erteilte am 4. Jänner 1853 den Auftrag zur Ausführung eines Denkmals[114] für seinen „(…) verewigten Herrn Großoheim (…)" und folgte damit dem Wunsch Ferdinands I. Gemäß Franz Josephs persönlicher Entscheidung sollte das Denkmal selbst bis zum „(…) Postament so ausgeführt (werden), wie es durch die letzte, allerhöchste Bestimmung Sr. Majestät des Kaisers zu werden hat. (…)"[115]. Ausschließlich der *Monarch* tritt hier *als Protektor des Denkmals* auf und nicht ein Bürgerkomitee (wenngleich auch mit der Durchführung eine als „Komitee" bezeichnete Gruppe betraut wurde), wie es bei späteren Denkmälern die Regel werden sollte[116].

Fernkorn plante ursprünglich für den Sockel des Monuments auf den Erzherzog bezogene Eckgruppen, die aber nur in einer kleinen Bronzeausführung[117] realisiert wurden: Diese zeigen Allegorien der „Vaterlandsliebe" (österreichischer Landwehrmann, der Abschied von Frau und Kind nimmt und den Pflug zurückläßt)[118], der „Tapferkeit" (ein verwundet

kauernder Husarenfähnrich reicht die Fahne einem Offizier mit gezogenem Säbel, der sie ergreift)[119], der „Fahnentreue" (Andreas Hofer mit Fahne stehend und ein kniender Tiroler Schütze, der eine Fahne bekränzt)[120] sowie des „Großmuts" bzw. der „Barmherzigkeit" gegenüber dem besiegten Feind (ein österreichischer Ulan aus den napoleonischen Kriegen labt aus seiner Feldtasche einen verwundeten französischen Kürassier mit Kopfverband)[121]. Auffällig ist dabei einmal mehr die prononcierte Verwendung des *Fahnenmotivs* ausgehend von dem die Fahne schwingenden Erzherzog. Nach einem Bericht der Zeitschrift „Carinthia" aus dem Jahr 1862[122] sollten diese Eckgruppen jene moralischen Tugenden („Vaterlandsliebe", „Religion", „Fahnentreue" und „Großmuth gegen den besiegten Feind") hervorheben, welche die Stärke des österreichischen Heeres bildeten. Fernkorn hat seine Motivation für die Anbringung der Gruppen in einem Promemoria für den Kaiser, wohl nach einem ablehnenden Gutachten des Comités (7. April 1857), niedergelegt[123] und betonte darin die „(…) außerhalb des Schlachtgewühls liegende Wirksamkeit des Erzherzogs (…)" sowie das Faktum, daß den damit präsenten Waffengattungen ebensoviele Nationalitäten entsprechen würden (Ungar als Husar, Galizier als Ulan, Tiroler als Jäger, Bewohner der deutschen Erblande als Landwehrmann). Der Bildhauer selbst wies in diesem Zusammenhang auch auf Christian Daniel Rauchs Denkmal Friedrichs II. von Preußen in Berlin (1851) und Friedrich Wilhelms III. (von August Kiss) in Königsberg (1844) hin. Da aber das Denkmalkomitee am 18. Mai 1857 feststellte, daß die Kosten bereits weit überschritten waren, sah man von der Anfertigung dieser Gruppen ab, und im Juni erhielt van der Nüll den Auftrag, einen einfachen Sockel zu gestalten.

DIE KONZEPTION DES MONUMENTS UND DIE WIEDERGABE DES „SCHLACHTENTSCHEIDENDEN" MOMENTS

Das erwähnte undatierte Promemoria Fernkorns enthält auch eine weitere grundlegende Feststellung zur Genese des Denkmals: „(…) In der ersten Skizze war der erlauchte Feldherr in ruhiger Stellung eines Kommandierenden aufgefaßt. Statt dessen wurde aber die Aufgabe gestellt, den Erzherzog in einem der ruhmwürdigsten Momente seines tatenreichen Lebens darzustellen, mit der Fahne in der Hand, wie er im Augenblick der höchsten Gefahr seinen Kriegern die Bahn der Ehre erweist. Mit inniger Begeisterung schloß ich mich dieser Idee an. (…)"[124]. Die hier erwähnte und auch in der zeitgleichen Literatur besonders hervorgehobene Fahne des Regiments Zach, die der Erzherzog – einer verbreiteten Legende zufolge – in einem schlachtentscheidenden Moment in die Hand nahm[125], wird in der künstlerischen Ausführung des Monuments im Wehen des Mantels und des Pferdeschweifs rhythmisch verdreifacht und so in der Bedeutung deutlich gesteigert. Der künstlerische Akzent liegt



Abb. 17: Rudolf von Alt, Das Erzherzog-Carl-Denkmal im Atelier Fernkorns, Aquarell, 1856/1857 (Wien, Wien Museum)

nun deutlich im Moment der *Aktion* des Erzherzogs, gegenüber dem der Porträtcharakter des Feldherrn zurücktritt[126]. Der Kaiser sah sich wahrscheinlich gedrängt, der Bevölkerung für die Zukunft die im Sinn des Neoabsolutismus – im Wortsinn – *wegweisende Funktion des Hauses Habsburg* vor Augen zu halten, sodaß die Realisierung des Denkmalprojekts als Mittel zu diesem Zweck angesehen werden muß. In den lange diskutierten Vorschlägen zu den Inschriften erinnerte man sich, wie Erzherzog Carl dem Anspruch des Vorranges Österreichs in den Befreiungskriegen Ausdruck verliehen hatte. Die letztlich gewählte Inschrift „Dem beharrlichen Kämpfer für Deutschlands Ehre" wurde als „politisch höchst richtig und bedeutend" empfunden, weil sie „Österreich als Hauptmacht (...) als Schwert und Schild Deutschlands hinstellt, was es war, ist und immer bleiben wird. Darum soll es den Deutschen auch gesagt werden. (...)"[127]. Mit dem Denkmal für den Erzherzog signalisierte der Kaiser somit unmißverständlich, daß Österreich „Schild" und „Schwert" des „Deutschen Bundes" sei. Essentiell ist hier der Bezug zum berühmten Kriegsaufruf Erzherzog Carls vom 6. April 1809 mit dem Titel „An die deutsche Nation", der von Graf Stadion und Friedrich Schlegel verfaßt wurde: „(...) Unsere Sache ist die Sache Teutschlands. Mit

Oesterreich war Teutschland selbständig und glücklich; nur durch Oesterreichs Beystand kann Teutschland wieder beydes werden. (...)"[128]. Das Monument stellt in diesem Sinn eine „(...) Gleichsetzung von österreichischem Patriotismus und gesamtdeutsch am Heiligen Römischen Reich orientiertem Denken (...)"[129] dar. Anläßlich der Enthüllung des Monuments am 22. Mai 1860 wurde nicht ohne Grund die ruhmreiche Geschichte der Dynastie bemüht, indem der *Stammvater* als entscheidendes *historisches Vorbild* fungierte: „(...) Aus aller Augen leuchtet der feste Vorsatz, es den Waffenbrüdern aus der Marchfeld-Schlacht gleichzuthun, wenn die Stunde schlägt, wo Kaiser und Vaterland ihres Armes bedürfen. (...)"[130]. Erzherzog Carl agierte somit als legitimer „Erbe" des Stammvaters, wurde aber seinerseits – aufgrund der Befreiungskriege – dazu benutzt, die *gegenwärtige Rolle* Österreichs zu legitimieren und Österreich zum Anwalt des „Deutschen Bundes" zu stilisieren[131]. Die Einweihungsfestschriften diverser anderer Denkmäler[132] zeigen in ihrer Betonung der „Eintracht" der Völker nachdrücklich die Bedeutung der Errichtung von Monumenten für Fragen aktueller Politik. Die Aufstellung des Erzherzog-Carl-Denkmals im Atelier Fernkorns zeigt ein bekanntes Aquarell Rudolf von Alts im Wien Museum (1856/1857) [Abb. 17][133]. Die Enthüllung des Monuments war ursprünglich für den 22. Mai 1859 vorgesehen, also zum fünfzigsten Jahrestag der Schlacht von Aspern. Der Ausgang der Schlachten von Magenta und Solferino ließ den Kaiser aber als Besiegten heimkehren, und die Enthüllung des Denkmals mußte um ein Jahr verschoben werden. Zeitgenossen kritisierten denn auch nicht ohne Zynismus, daß Österreich bei jeder Denkmalerrichtung am „Heldenplatz" eine militärische Niederlage kassierte[134].

DIE VORGESCHICHTE – ERZHERZOG CARL ALS „RETTER GERMANIENS" IM JAHR 1796

In Zusammenhang mit dem Ringen um die endgültige Gestalt des Denkmals ist ein Blick auf die Geschichte der Ikonographie des Erzherzogs nicht ohne Bedeutung. Erzherzog Carl erhielt im Jahr 1796 das Kommando über die rheinischen Armeen. Er wurde als „Retter Germaniens" gefeiert, als es ihm gelang, die französischen Truppen unter General Moreau über den Fluß zurückzudrängen. Die Bedeutung dieser „Retterfunktion" für Deutschland wird auch in einem Entwurf zu einer Medaille (Kupferstich mit erläuterndem Text von Josef Georg Mansfeld, 1796) auf die „Retter Deutschlands", Kaiser Franz II (I.)[135] und Erzherzog Carl, deutlich[136]: Der Avers enthält die Brustbilder der beiden – einander zugewandten – Habsburger, der Revers zeigt in der Mitte einen Adler, der auf eine Jakobinermütze einhackt (!), flankiert von der Personifikation der „Donau" links und der „Austria" (mit Bindenschild) rechts. In einem Medaillon aus Eichenlaub darüber befindet sich der Schriftzug:

„OB PATRIAM / SERVATAM / GALLO REPVLSO". Bereits ein „Denkmal auf die Befreiung des rechten Rheinufers durch Erzherzog Carls Siege im Jahr 1796" (Biskuitporzellan, hergestellt 1796 in der Wiener Manufaktur[137]) thematisiert die epochalen Leistungen des Gefeierten: Die stehende „Germania" in antikem Gewand hält in der linken Hand den oberen Rand des Schildes, ihr rechter Unterarm ist auf einen Gedenkstein gestützt, dessen Inschrift die Überwindung des Feindes glorifiziert. Zu ihren Füßen ist der Rhein angedeutet, an dessen Ufern gesprengte Ketten liegen. Ein Gipsrelief wendet die Verherrlichung der Siege des Erzherzogs über die Franzosen im Jahr 1796 ins Mythologische: Pallas Athene legt den Arm um ein Medaillon Carls, Hermes befindet sich links und rechts ist Herkules dargestellt[138]. Ein Entwurf zu einem von den Wiener bürgerlichen Artillerie-, Bombardier- und Schützenkorps gewidmeten Denkmal für den Erzherzog (1800), eine kolorierte Zeichnung von Georg Pein[139], zeigt Pallas Athene in einer Nische, welche die Büste Carls bekränzt. Ein Kupferstich von Johann Christoph Berndt (Frankfurt/M.), der Erzherzog Carl in der Schlacht von Denzlingen (1796) darstellt, verherrlicht diesen als „DEUTSCHLANDS RETTER."[140], ähnlich eine kolorierte Radierung von J. P. Mansfeld[141], die zeigt, wie eine Büste Carls bekränzt wird („Dir Deutschlands Schutzgeist grosser Karl! / Stellt Oestreichs biedrer Patriot / Ein freies Heer zu neuen Siegen / Für Oestreichs Ruhm und Deutschlands Ruhe")[142]. Diese überaus zahlreichen Objekte der Verherrlichung Carls als „Retter Germaniens" aufgrund der Kriege von 1796 und 1799 (bis zu Umhängtüchern, Tischdecken und Schützenscheiben) sind nicht ohne die intensive literarische Beschäftigung mit den Taten des Erzherzogs verständlich, die ganz im Zeichen des „deutschen Retters" Carl steht[143].

Ein von Winter 1961[144] untersuchtes Projekt kann als früheste Idee für das monumentale Denkmal eines Habsburgers im Kontext der Befreiungskriege gewertet werden: In einer Sitzung des Regensburger Reichstages am 18. Mai 1801 brachte der schwedisch-vorpommernsche Komitialgesandte Knut von Bildt den Auszug aus einem Reskript König Gustavs IV. vom 19. April 1801 zur Verle-



Abb. 18: Entwurf zu einem Erzherzog-Carl-Denkmal (Herold aus Nürnberg oder Breitenauer aus Eichstätt), 1801 (Wien, ÖNB)



Abb. 19: Aegidius Touchemoulin, Entwurf zu einem Erzherzog-Carl-Denkmal, Aquarell, 1801 (Wien, ÖNB)

sung, dem zufolge ein Denkmal für den Erzherzog gefordert wurde[145]. Zur Ausführung des Monuments kam es jedoch trotz vieler Entwürfe nicht. In den Akten vom 29. und 30. Oktober 1801 ist ein Entwurf erhalten, der wahrscheinlich Herold aus Nürnberg oder Breitenauer aus Eichstätt[146] (Abb. 18) zugeordnet werden kann und einen Feldherrn (ohne Fahne) auf einem courbetierenden Pferd zeigt und darin eine gewisse Nähe zum ersten Entwurf Fernkorns für das Wiener Denkmal erkennen läßt, ohne daß ein unmittelbarer Zusammenhang existiert hätte. Als Drucker des Entwurfes kann Aegidius Touchemoulin, ein Regensburger Kupferstecher und Lithograph, angesehen werden[147]. Seine Idee wird in einem Aquarell von 1801 (MONUMENT PROJETTE A LA GLOIRE DE S. A. R. L'ARCHIDUC CHARLES.")[148] (Abb. 19) deutlich, das als „(…) malerische Gestaltung einer der eingesandten Skizzen (…)"[149] anzusehen sein dürfte.

In diesen Zusammenhang früher Erzherzog-Carl-Monumente gehört auch ein „Denkmalentwurf" (1808) als Obelisk mit darauf befindlichen Bildmedaillons (unter anderem von Franz I., Erzherzog Carl und Ernst Graf Rüdiger von Starhemberg) in einem Stich von Johann Böhm (nach Johann Baptist Lampi d.J.)[150] (Abb. 20). In besonderer Weise wird die Leistung Erzherzog Carls als „Befreier Deutschlands" in einem Gemälde Friedrich Heinrich Fügers mit dem Titel „Krönung Erzherzog Carls durch den in Harnisch gekleideten Rudolf von Habsburg" (1796)[151] zum Ausdruck gebracht. Dieses Werk wurde 1799 gestochen[152] (Abb. 21) und mit einer entsprechenden Legende zur genauen Bezeichnung der Ikonographie versehen[153]: Auf der linken Seite befindet sich ein „feindlicher Heerführer", links unten ein „überwundener Feind" und rechts „Der Barde Deutschlands". Der in dieser Darstellung manifeste Bezug auf den Stammvater Rudolf von Habsburg wird auch in den 1809 gedruckten „Empfindungen für Oesterreichs Helden"[154] unterstrichen, wo es unter anderem heißt: „(…) Wie Ottokar dereinst beschämt / Den harten Kopf vor Kaiser Rudolph beugte / So floh der stolze Franzmann und bezeugte / Von Oestreichs Tapferkeit gelähmt / >Nur Karl ist unbesiegt.< (…)".



Abb. 20: Johann Böhm (nach Johann Baptist Lampi d.J.), Denkmalentwurf, Kupferstich, 1808 (Wien, ÖNB)

Die Zeugnisse der Verherrlichung Erzherzog Carls[155] setzten sich vor allem mit dessen militärischen Erfolgen auseinander: Beispielhaft für diese Richtung ist das Mappenwerk „Erinnerungen aus der glorreichen Heldenlaufbahn Seiner kaiserlichen Hoheit des durchlauchtigsten Herrn Erzherzogs Carl" (gezeichnet und lithographiert von Peter Johann Nepomuk Geiger, gedruckt bei Johann Rauh, Verlag L. T. Neumann)[156], das in zehn Lithographien vorwiegend Schlachtendarstellungen zeigt. Auf Blatt IX dieser Folge wird die berühmte Begebenheit wiedergegeben, wie Erzherzog Carl in der Schlacht von Aspern die Fahne des Regiments Zach ergreift. Auch Jubelszenen nehmen einen wichtigen Platz ein, deutlich im Blatt Nr. IV[157]: „DER EINZUG DER ÖSTERREICHER IN BRÜSSEL MIT DEM ERZHERZOG ALS GENERAL-GOUVERNEUR DER NIEDERLANDE 1793.". Einen wesentlichen Gipfel in der Verherrlichung des Erzherzogs markiert ohne Zweifel die 1859 (!) in zweiter Ausgabe erschienene Publikation „Erzherzog Carl von Oesterreich" von Eduard Duller, in der die „weltgeschichtliche Bedeutung"[158] des Erzherzogs gerühmt wird – angereichert mit realpolitischen Anspielungen: „(…) An jenem Pfingstfest von Aspern erkannte Deutschland, was ihm Oesterreich ist und was es ihm bleiben muß; – der treue, sichere Hort, der noch hält, wenn Alles wankt, seine feste Schanze, sein letztes Bollwerk!"[159]. Auf diesen Aspekt zielt auch die Illustration zur Seite VII dieser Publikation mit einem Streiter im Typus des hl. Michael (ausgezeichnet mit dem österreichischen Bindenschild auf der Brust und einer Fahne [mit der Bezeichnung „ASPERN"]), der über dem französischen „Drachen" triumphiert. Auch in den anderen Strichlithographien dieses Werkes wird Carl



Abb. 21: Aquatinta (nach Friedrich Heinrich Füger), „Krönung Erzherzog Carls durch den in Harnisch gekleideten Rudolf von Habsburg", 1799 (Wien, ÖNB)

in voranstürmend-siegreicher Pose gezeigt. Dieser Tendenz entsprechen auch zahlreiche Gedenkblätter, etwa eine Lithographie von Leopold Wüllner[160]: Im Zentrum dieses Blattes befindet sich Erzherzog Carl zu Pferd, umgeben von Generälen; links ist eine allegorische Szene (die siegreiche „Austria" schlägt den Feind im Typus des Engelsturzes) zu sehen, rechts die „Viktoria" mit der Vedute Wiens und unten Ereignisse der Schlacht von Aspern.

DER BEI ASPERN SIEGREICHE ERZHERZOG ALS „NATIONALE" BILDFORMEL

Der von Fernkorn beim Erzherzog Carl-Denkmal verwendete Typus knüpft an Kraffts Gemälde „Erzherzog Karl mit der Fahne des Regiments Zach in der Schlacht bei Aspern" (1812)[161] an, welches das erste moderne historische Ereignisbild der österreichischen Malerei im 19. Jahrhundert ist. Im Jahr 1813 wurde Kraffts Werk in der Wiener Akademie ausgestellt und erntete „großen Beifall", wie der Maler selbst berichtete. Krafft schuf das Gemälde im Auftrag von Herzog Albert von Sachsen-Teschen[162]: Der Erzherzog reißt die Fahne hoch und schaut in offener Bewegung auf die ihm folgenden Infanteriesoldaten zurück. Der Maler übernahm von seinen Pariser Lehrern die bildnerischen Mittel, um dem ersten Bezwinger Napoleons ein anschauliches Denkmal zu setzen. Das charakteristische



Abb. 22: Druck (Nürnberg, bei Friedrich Campe), „Das Gefecht bei Goldberg, den 23ᵗ August 1813. Der Prinz von Mecklenburg ergreift die Fahne, und führt die Preussen im Sturmschritt ins heftigste Schlachtgewühl." (Wien, HGM)



Abb. 23: Josef Lanzedelli d.J. (Druck und Verlag von Carl Lanzedelli), „Alexander Prinz von Hessen ergreift die Fahne der Grenadiere des Regiments des Kaisers Franz Joseph und führt sie gegen den Feind bei Cavriano den 24 Juni 1859.", Lithographie (Wien, HGM)



Abb. 24: Johann Böhm, „Erzherzog Carl in der Schlacht bey Aspern, am 22ten May. 1809", kolorierte Aquatinta, frühes 19. Jahrhundert (Wien, HGM)

Hochreißen der Fahne ist hier ein bewußt gewähltes Motiv, aber auch bei zahlreichen anderen Schlachtendarstellungen wurde diese Gestik gezielt als Zentralmotiv eingesetzt, etwa in dem altkolorierten Druck „Das Gefecht bei Goldberg, den 23n August 1813. / Der Prinz von Mecklenburg ergreift die Fahne, und führt die Preussen im Sturmschritt ins heftigste Schlachtgewühl." (Nürnberg, bei Friedrich Campe)[163] (Abb. 22) oder in einer Lithographie Josef Lanzedellis d.J. (Druck und Verlag von Carl Lanzedelli), „Alexander Prinz von Hessen ergreift die Fahne der Grenadiere des Regiments des Kaisers Franz Joseph und führt sie gegen den Feind bei Cavriano den 24 Juni 1859."[164] (Abb. 23). Auch in einer Lithographie von Carl Martin Ebersberg wird dieses Hochreißen der Fahne als zentrales Motiv in Zusammenhang mit dem Kampf des Herzogs Wilhelm von Württemberg an der Spitze des Inf.-Reg. 27 in der Schlacht von Magenta (1859) verwendet[165]. Das Hochreißen der Fahne besitzt somit über seine realhistorische Verortung in Zusammenhang mit der Schlacht bei Aspern eine wichtige grundsätzliche Funktion im Rahmen der Militärikonographie.

Herzog Albert von Sachsen-Teschen bestellte bei Krafft als Gegenstück zu dem genannten Gemälde mit dem siegreichen Erzherzog (1812) die Visualisierung einer geschichtlich weiter zurückliegenden Begebenheit aus der Geschichte Österreichs: „Kaiser Rudolph, wo er sich, in der Marchfelder Schlacht gegen Ottokar, zu Fuß gegen die ihn umringenden Feinde verteidigt"[166] – gleichsam als typologisches[167] Gegenstück zur (zeitgenössischen) Schlacht von Aspern. Der Maler änderte jedoch den Plan und entschloß sich „aus eigener Bewegung" anstelle des heroischen Kampfes aus der Geschichte den Aufbruch eines nicht weniger heldenhaften „anonymen" Bürgers zum Kampf gegen Napoleon darzustellen: Zugrunde lag die Idee, einen Landwehrmann zu malen, der sich von seiner Familie verabschiedet, bevor er mit seinen Kameraden in den Krieg zieht[168]. Erst am Beginn der zwanziger Jahre kam Krafft dazu, das eigentliche Gegenstück zum Gemälde „Erzherzog Karl mit der Fahne des Regiments Zach in der Schlacht bei Aspern" für Herzog Albert von Sachsen-Teschen zu malen: Er gestaltete nun das prominente Sujet „Rudolf von Habsburg und der Priester" (nach der Autobiographie 1821 vollendet)[169] in einer stärker monumentalisierten Komposition.

Neben Kraffts Gemälde dürfte auf Fernkorns Wiener Denkmal vor allem der Einfluß des entsprechenden Kartons Leopold Kupelwiesers für die Ausstattung des Niederösterreichischen Statthalterei-Gebäudes in der Wiener Herrengasse (1850)[170] wirksam geworden sein. Noch im Lünettenfresko der „Ruhmeshalle" des Wiener „Arsenals" (Entwurf 1870)[171] wird wieder der Moment des Ergreifens der Fahne als zentral herausgestellt. Dies bedeutet, daß *ein und dasselbe Ereignis* im jeweils *gleichen ikonographischen Typus* (Erzherzog Carl mit Fahne in der Hand, der in der voranstürmenden Pose innehält und sich zu seinen Soldaten zurückwendet) in unterschiedlichen Gattungen und über einen langen Zeitraum als einprägsame Bildformel im „nationalen" (Bild-)Gedächtnis verankert wurde[172]. Die auffällige „longue durée"



Abb. 25: Vinzenz Katzler (nach Ferdinand Tewele), „Simbolografisch-historisches Tableau zur feierlichen Enthüllung des Erzherzog Carl Monument (sic!) am 22. Mai 1860", Lithographie, 1860 (Wien, ÖNB)

dieses Typs unterstreichen auch Graphiken, die zeitlich weit vor Kupelwiesers Fresken oder dem Denkmal Fernkorns entstanden sind, etwa eine kolorierte Aquatinta (aus dem frühen 19. Jahrhundert)[173] mit der Legende „Erzherzog Carl in der Schlacht bey Aspern, am 22ten May. 1809." (Abb. 24). Auch andere Graphiken Johann Böhms beschäftigen sich mit den Geschehnissen der Schlacht von Aspern – etwa mit der Begebenheit, wie der Erzherzog seine verwirrten Truppen beruhigte[174]. Noch im verbreiteten Stahlstich (mit Radierung) „Erzherzog Carl in der Schlacht bei Aspern 1809 und andere Schlachtendarstellungen in Form von umlaufenden kleineren Darstellungen (von 1793 bis 1809)" von Émile Rouargue nach einer Zeichnung von Carl Alberti in Darmstadt (1859)[175] wird die im Zentrum positionierte Schlacht von Aspern durch die berühmte Legende des Ergreifens der Fahne wiedergegeben. Auch im allegorischen Blatt „ERZHERZOG CARL'S LETZTE STUNDEN."[176], einer Lithographie von Franz Wolf nach einem Entwurf von S. von Warmuth, nimmt Aspern neben anderen Schlachtensiegen und der trauernden „Austria" den bestimmenden Platz ein. Ein bisher unpubliziertes Blatt zur Enthüllung des Wiener Erzherzog-Carl-Denkmales zeigt deutlich, daß die thematischen Akzente, die am Denkmal zu bemerken sind, auch in der Graphik



Abb. 26: Xylographie in Wenzig 1861, Die Schlacht bei Aspern 1809 (Wien, ÖNB)



Abb. 27: Xylographie in Wenzig 1861, Das Erzherzog-Carl-Denkmal (Wien, ÖNB)

eine wichtige Rolle spielen: Lithographie von Vinzenz Katzler (nach einer Idee von Ferdinand Tewele)[177] (Abb. 25), „Simbolografisch-historisches TABLEAU zur feierlichen Enthüllung des / ERZHERZOG CARL MONUMENT (sic!) AM 22. MAI 1860. / Modellirt und gegossen von Ant. Fernkorn in Wien 1853–1859.": Am Fuß des Denkmals, das vor der Silhouette des Burgtors gezeigt wird, befinden sich Wappenschilde mit den siegreichen Schlachten des Erzherzogs von 1792 bis 1809[178]. Das Monument ist von vier Kandelabern mit den Buchstaben C, A, R und L als Bekrönungen umgeben, vorne sitzend die Personifikation der „Au-



Abb. 28: Sigmund L'Allemand, „Erzherzog Carl ergreift die Fahne des Infanterieregiments Zach in der Schlacht von Aspern", Gemälde, um 1880 (Wien, HGM)

stria". Das Blatt zeigt somit nicht nur das Denkmal und seine Enthüllung, sondern gibt vor allem einen breiten Überblick der „Leistungen" des Gefeierten.

Diese außerordentlich typenbildende Kraft des Motivs des Hochreißens der Fahne durch den Erzherzog wirkte sich auch auf Geschichtswerke aus, die nicht im Kontext des Habsburgerreiches entstanden und dieses auch nicht primär behandeln. Dies wird etwa in einem Holzstich (nach einer Zeichnung von Fr. Kaiser) in „Die deutsche Geschichte in Bildern nach Originalzeichnungen deutscher Künstler mit erklärendem Texte von Dr. Friedrich Bülau, fortgesetzt von Heinrich Bernhard Christian Brandes und Theodor Flathe" (Dresden 1862) deutlich[179]. Auch die Xylographien bei Wenzig 1861[180] (Abb. 26 und Abb. 27) zeigen, daß das Hochreißen der Fahne des Regiments Zach für *beide* Illustrationen, die Schlacht *und* das Denkmal, den bestimmenden Bildtypus bildet. Die hier skizzierte grundlegende Bedeutung der Rezeption des Fahnenmotivs trifft auch auf eine Lithographie Johann Schönbergs (nach einer Zeichnung von Sigmund L'Allemand), „ERZHERZOG CARL IN DER SCHLACHT BEI ASPERN DEN 22 MAI 1809."[181], zu: Das zentrale Mo-

ment ist hier wiederum der in der Schlacht von Aspern die Fahne ergreifende Erzherzog Carl, der seine Truppen durch eine momentane Wendung seines Kopfes und einen energischen Zuruf anzufeuern trachtet. Dieses Blatt besitzt enge kompositionelle Beziehungen zu Sigmund L'Allemands Gemälde „Erzherzog Carl ergreift die Fahne des Infanterieregiments Zach in der Schlacht von Aspern" (um 1880)[182] (Abb. 28). Das einprägsame „Bild" des fahnenschwingenden Erzherzogs Carl wurde bis in die Geschichtsbücher hinein verbreitet: So heißt es in dem von Joseph Calasanz Arneth, dem Kustos am k.k. Münz- und Antikenkabinett, verfaßten und vor der Unterrichtsreform von 1848 bis 1853 in der ganzen Monarchie für Gymnasien obligatorischen Geschichtsbuch „Geschichte des Kaiserthums Österreich" (Wien 1827) in pathetischer Weise: „(...) Überall fochten die Generäle mit Unerschrokkenheit, der Erzherzog Carl ergriff die Fahne des Regimentes Zach und flog dahin, wo die Gefahr am größten. (...)"[183]. Das Haus Habsburg – *in Gestalt* des Erzherzogs – wurde somit in Illustrationen *und* Publikationen vorwärtsstürmend, aktiv und siegreich dargestellt.

DENKMÄLER IM GEFOLGE DES WIENER ERZHERZOG-CARL-DENKMALS

In der wirkmächtigen Tradition des fahnenschwingenden Kämpfers Carl steht letztlich auch das von Josef Tuch hergestellte und 1909 am Wiener Neubaugürtel aufgestellte „Hesser-Denkmal"[184] (Abb. 29), das in stilistischer Hinsicht den naturalistischen Ansatz Tilgners vertritt. Aus ehemaligen und gegenwärtigen Mitgliedern des „Hesser-Regiments" (benannt nach Feldmarschall Heinrich Freiherr von Hess [1788–1870])[185] konstituierte sich ein Denkmalkomitee, dessen erste Sitzung am 14. November 1906 stattfand. Zu dieser Zeit stand noch nicht fest, ob das Monument in Wien oder in der Garnisonsstadt St. Pölten errichtet werden sollte. Für die plastischen Arbeiten wurde Josef Tuch verpflichtet; die architektonischen Teile sollte der Architekt Karl Badstieber anfertigen. Bei der Enthüllung dieses Monuments, fast genau hundert Jahre nach dem Gefecht in der Schwarzen Lacken-Au, wurde in der Ansprache vom „Hesser-Denkmal-Bund" „Treue und Vaterlandsliebe" der Errichter beschworen, während Kaiser Franz Joseph den Aspekt der „(...) dynastischen Treue, der Liebe zum Vaterlande (...)" in seiner Rede betonte[186]. Figurales Hauptmotiv des Monuments, dessen Sinnhaftigkeit und Ausführung man in der „Arbeiter-Zeitung" hart kritisierte[187], ist ein Fähnrich der Hesser, der im Gefecht in der Lacken-Au einen verwundeten Kameraden deckt: Er hat die Fahne (die motivisch letztlich in der Tradition des Fahnenmotivs der Schlacht bei Aspern steht) über den knienden Kameraden wie zum Schutze erhoben und hält den gezückten Säbel kampfbereit. An der Rückseite befindet sich ein über Trophäen (Adler, Kanonenrohr und französische Fahne) hinwegschreitender Löwe, der wiederum die Tradition des „Löwen von Aspern" vertritt. Die Hauptgruppe wurde bereits



Abb. 29: Wien, „Hesser-Denkmal“ von Josef Tuch, 1909 (Autor)

zur Entstehungszeit mit dem 1906 enthüllten „Deutschmeister-Denkmal" verglichen. Erzherzog-Carl-Denkmal und Hesser-Denkmal bilden gewissermaßen *Anfangs- und Endpunkt* einer Traditionsreihe im monumentalen Genre, die dem zentralen „Gedächtnisort" des 19. Jahrhunderts, den Befreiungskriegen gegen Napoleon, gedenkt und die Fahne als Hauptmotiv variiert[188]. Wie auch beim Wiener „Deutschmeister-Denkmal", das ebenfalls den Typus der „heroisierende(n) Kriegerdenkmäler"[189] vertritt, steht auch beim Hesser-Denkmal der *einfache* Soldat im Mittelpunkt. In dieser Hinsicht ergeben sich Vergleichsmomente zu anderen – gleichzeitig entstandenen – Monumenten, und hier besonders zum Denkmal in Erinnerung an die Schlacht von Deutsch-Wagram (1809), errichtet im Jahr 1909 (am Platz „Sachsenklemme") [siehe unten].

DIE „ANONYMISIERUNG" DES VATERLÄNDISCHEN DENKMALS

Zahlreiche weitere, in unterschiedlichen Formaten gestaltete Denkmäler rezipierten die zentrale Gestalt des Fahnenträgers. So etwa wurde der Typus des Aspernsiegers Erzherzog Carl bis zu einer Darstellung in einer Bronzegedenktafel für die Verstorbenen des k.u.k. Infanterieregiments Freiherr von Georgi Nr. 15 von Heinrich Karl Scholz (1934) tradiert[190]. Die „Anonymisierung" dieses Typus vertritt das am 29. September 1906 enthüllte Wiener „Deutschmeister-Denkmal" (Abb. 30), dessen Skulptur von Johannes Benk und dessen Architektur von Anton Weber geschaffen wurde, am deutlichsten[191]. Anläßlich des zweihundertjährigen Bestehens des Wiener Hausregimentes Hoch- und Deutschmeister (Inf.-Reg. 4)[192] hatte sich 1896 ein Denkmalkomitee gebildet, das eine Ausschreibung veranstaltete. Der Entwurf Johannes Benks wurde – obwohl nicht preisgekrönt – ausgewählt[193]. Ein Entwurf von Eduard Bitterlich[194] sah einen hohen – von der österreichischen Kaiserkrone bekrönten – Pylon vor, kombiniert in der Sockelzone mit einem Löwen und Sieger (mit Fahne). Hinter der Errichtung des Monuments stand zwar ein privates Personenkomitee, aber die Gemeinde Wien unter Lueger war federführend beteiligt. Gerade dadurch, daß die Deutschmeister als *Symbol der Einigkeit* und *Verbundenheit aller Völker* der Monarchie fungierten, besaß die Wiener Stadtregierung ein vitales Interesse, das einigende Moment im Denkmal in den Vordergrund zu stellen und mit der Idee „zur Festigung von Identität"[195] zu verbinden. Zudem wurde – konzeptuell nicht ohne Widerspruch zur propagierten Einigkeit der Völker – in den Leitartikeln aller großen Zeitungen anläßlich der Enthüllung des Denkmals auf das „typisch Wienerische", das die Deutschmeister angeblich in so vollendeter Weise verkörperten, hingewiesen[196].



Abb. 30: Wien, „Deutschmeister-Denkmal" von Johannes Benk und Anton Weber, 1906 (Autor)

Die leitende künstlerische Idee Benks war es, die großen Epochen der Geschichte des Regiments (Türkenkriege, Siebenjähriger Krieg und die Befreiungskriege gegen Napoleon) in möglichst großer geschichtlicher Treue darzustellen. Die Ikonographie bezieht sich konkret auf die Türkenkriege unter Prinz Eugen (Relief an der Vorderseite: „Die Feuertaufe bei Zenta 1697"), die Kämpfe gegen Friedrich den Großen (Relief an der Rückseite: „Graf Soro bei Kolín 1757") und schließlich auf die Kriege gegen Frankreich (Plastiken rechts und links am Sockel: „Der Grenadier von Landshut" [als Symbol des Heldenmutes von 1809] und „Der treue Kamerad" [als Zeichen der Waffenbrüderschaft von 1814])[197]. Das Monument stellt somit eine umfangreiche Synthese von thematisch breitgestreuten Geschichtsreflexionen aus der Perspektive *eines* bestimmten Rezipienten, des Regiments der Deutschmeister, dar. Konkret stehen die Tugenden der „Waffenbrüderschaft" (Feldwebel Fuchsgruber trägt seinen verwundeten Leutnant Baron Synoth aus dem Feuer [Episode aus der Schlacht von Valeggio, 1813]) sowie des „Helden- bzw. Opfermutes" (Der Grenadier von Landshut sprengt sich mit seinem Pulverkarren in die Luft, um eine übermächtige Reiterabteilung von seinen Kameraden abzuwehren) im Vordergrund. Die Hauptgestalt des überlebensgroßen Fahnenträgers (dem die „Vindobona" den Siegeskranz reicht) *rezipiert* einerseits Kraffts Erzherzog-Carl-Gemälde (1812), Fernkorns Erzherzog-Carl-Denkmal (1860) und Kupelwiesers Fresko in der Niederösterreichischen Statthalterei (1850), drückt aber andererseits eine „echte *Momentaufnahme*"[198] aus. Sie greift den bedeutungsschweren Typus des ruhmreichen Fahnenträgers Erzherzog Carl auf, anonymisiert diesen zugleich, da er nun das Leitbild eines militärischen Verbandes darstellt. Während die Figuren in den Reliefs im Kostüm ihrer Zeit gegeben sind, stellt die Hauptfigur auf der Spitze des Obelisken einen Deutschmeisterfähnrich in der Alltagsuniform von 1900 dar.

Mit der wachsenden Bedeutung der Leistungen des einzelnen erschien auch der „einfache" Soldat zunehmend als „denkmalwürdig". In dieser Hinsicht ist das Konzept des



Abb. 31: Deutsch-Wagram, Heldendenkmal zum Gedenken an die Schlacht von Deutsch-Wagram (1809) von Franz Seifert, 1909 (Wien, ÖNB)

„Deutschmeister-Denkmals" nichts anderes als eine logische Konsequenz aus den großen Wiener Feldherrndenkmälern. Was man zu ehren wünschte, war nicht mehr der Anführer, sondern der Soldat, nicht die Führung, sondern die Mannschaft. Diese signifikante Änderung in der zunehmenden *Betonung des einzelnen* geht auch aus den Akten eines parallel projektierten Denkmals für Andreas Hofer hervor, dessen Aufruf die „Mithilfe des Volkes", dessen „(...) herrlichste Verkörperung der Sandwirt Andreas Hofer ist (...)", einforderte[199].

Diesen Typus des Denkmals für den „einfachen" Soldaten vertritt auch das 1909 errichtete[200] Heldendenkmal in Deutsch-Wagram (NÖ.) zum Gedenken an die Schlacht von Deutsch-Wagram (1809)[201]. Die Ausführung wurde dem Wiener Bildhauer Franz Seifert übertragen. Das Monument steht an der Stelle, wo am Abend



Abb. 32: Deutsch-Wagram, Kapelle im Sahulka-Park, „Denkmal der zu Deutsch Wagram am 5. und 6. Juli 1809, gefallenen treuen tapfern Krieger", Lithographie nach einer Zeichnung von Johann Ferdinand Freiherr von Zinn-Zinnenberg, gedruckt bei Reiffenstein und Rösch in Wien, 1859 (Wien, ÖNB)



Abb. 33: Ybbs/D., Kirl, Denkmal nach einem Entwurf von Leo Christophory, figuraler Schmuck von Josef Baumgartner, 1913 (Autor)

des 5. Juli 1809 der Angriff des Marschalls Bernadotte siegreich zurückgeschlagen wurde[202] (Abb. 31), und zeigt einen Obelisken (bezeichnet mit „1809") mit einem Adler an der Spitze. Daneben befinden sich ein Soldat (mit Fahne) und ein zu Tode getroffener Kämpfer. In der zeitgenössischen Literatur heißt es dazu, daß man ein „(...) Wahrzeichen österreichischer Macht und Stärke (...)" und ein „(...) stolzes Mal einer großen Vergangenheit (...)"[203] errichten wollte. Das ikonographische Potential erscheint hier wiederum im Zusammenspiel zwischen dem sterbenden Krieger, dem Kaiseradler und dem fahnenhaltenden Soldaten aktualisiert. Der Ort Deutsch-Wagram erhielt sowohl durch dieses monumentale Denkmal als auch durch die Kapelle im Sahulka-Park[204] deutliche Akzente als „Gedächtnisort" der schicksalshaften Ereignisse von 1809. Lange Zeit hindurch erinnerte nur diese kleine und vom pensionierten Hauptmann und Besitzer des Lehnhofes Nr. 19, Hugo Freiherr von Tkalcsevich, im Jahr 1859 errichtete Kapelle an die Waffengänge. Sie ist auch Gegenstand der Lithographie „DENKMAL / der zu Deutsch Wagram am 5. und 6. Juli 1809, / gefallenen treuen tapfern Krieger." (nach einer Zeichnung von Johann Ferdinand Freiherr von Zinn-Zinnenberg, gedruckt bei Reiffenstein und Rösch in Wien)[205] (Abb. 32).

Für das Denkmal am Kirl in Ybbs/D.[206] (Abb. 33), errichtet 1913 nach einem Entwurf von Leo Christophory (figuraler Schmuck von Josef Baumgartner, Wien) anläßlich des 100. Jahrestages der Völkerschlacht bei Leipzig, fungierte das monumentale Leipziger Völkerschlachtdenkmal (1913)[207] als Vorbild. „Für Ehre, Freiheit, Vaterland" und „1813–1913" lauten die Inschriften. Zur Enthüllung dichtete der Ybbser Heimatpoet Franz Kirch (1868–1946): „Der Sieg ist errungen, die fränkische Macht / gebrochen, zerschmettert in furchtbarer Schlacht", womit kurz vor dem Ersten Weltkrieg das Feindbild Frankreich wiederbelebt wurde.

DAS WIENER DENKMAL FÜR PRINZ EUGEN VON SAVOYEN

Im Vergleich zu anderen wichtigen historischen Persönlichkeiten erfuhr Prinz Eugen in der bildkünstlerischen Produktion des 19. Jahrhunderts erstaunlicherweise wenig Beachtung, obwohl der Prinz – und das war im multinationalen habsburgischen Staat nicht ohne Bedeutung – keiner Nationalität zuzuordnen war und deshalb allgemein akzeptiert werden konnte[208]. Im Gegensatz zu den Denkmälern, die von den Kaisern Franz II. (I.), Ferdinand I. und Franz Joseph I. im Bereich der Wiener Hofburg geschaffen worden waren, wurde *erstmals* ein bedeutender Heerführer, Prinz Eugen von Savoyen (1663–1736), geehrt.

Die Projektierung dieses zweiten Denkmals am „Äußeren Burgplatz“ fiel in die Zeit einer gewissen Koketterie mit liberalen Tendenzen („Oktoberdiplom“ [1860] bzw. „Februarpatent“ [1861])[209]. Am 19. Oktober 1860 kam es, nachdem Generaladjutant Karl Graf Grünne schon am 3. Februar eine entsprechende Weisung erhalten hatte, in Schönbrunn zur endgültigen Entscheidung des Kaisers für die Ausführung – wieder nach einem Modell Anton Dominik Fernkorns. In der Folge wurde ein Vertrag mit dem Bildhauer geschlossen (13. November 1860), und die Kosten für das Monument übernahm die Generaladjutantur des Kaisers[210]. Da für den 1. Mai 1865 die Eröffnung der neuangelegten Ringstraße vorgesehen war, mußte aufgrund der Verzögerung in der Beschaffung der Marmorblöcke für den Sockel (Untersberger Marmor) die Enthüllung des Denkmals auf den Geburtstag des Prinzen, den 18. Oktober, verschoben werden.

Die Inschrift am Sockel kennzeichnet Prinz Eugen als „weisen Rathgeber dreier Kaiser“ und spielt auf des Prinzen bekannten, jedoch von einigen Historikern bezweifelten Ausspruch an, daß Leopold I. für ihn ein Vater, Joseph I. ein Bruder und Karl VI. ein Herr gewesen sei[211]. In Joseph Weilens „Lied vom >Edlen Ritter<“ heißt es unter anderem: „(…) Oest'reich war ihm Weib und Kind. (…)“ bzw. „(…) Treue hast Du stets geübet, / Oesterreich so sehr geliebet, / >Oest'reich hoch!< für immerdar (…)“[212]. Das Denkmal selbst nimmt mit der zweiten Inschrift „Dem ruhmreichen Sieger über Oesterreichs Feinde“ sowie mit den Erwähnungen der Schlachtensiege von Zenta (1697), Höchstädt (1704), Turin (1706), Malplaquet (1709), Peterwardein (1716) und Belgrad (1717) auf die ruhmreichen Taten des Heerführers Bezug.

Erzherzog Carl und Prinz Eugen übernehmen im Rahmen der inhaltlichen Kodierung des „Heldenplatzes“ gleichsam die Funktion von Torwächtern, indem sie die Zufahrt zum „Inneren Burghof“ flankieren und jeweils anschaulich auf einen bestimmten „Abwehrmythos“ der österreichischen Geschichte (Franzosen- und Türkenkriege) verweisen[213], der auch in programmatischer Hinsicht in dieser Zeit häufig thematisiert wurde, etwa in Quirin Leitners „Historischen Notizen über die künstlerische Darstellung der >Austria< für das Vestibül des Waffenmuseums mit besonderer Berücksichtigung des gegebenen Raumes“ (4. No-

vember 1864): „Der „Haupt-Character" Österreichs besteht demnach in der „Lösung zweier großer Aufgaben": „(...) Erstens in dem Schutze der Civilisation des Occidents gegen die Barbaren des Ostens, und zweitens in der Schirmung der Ehre des deutschen Reiches gegen Westen. (...)"[214]. Bereits auf dem „Heldenberg" treten die Kolossalbüsten des Prinzen und des Erzherzogs Carl nebeneinander am Aufgang zum Portikus des Säulenhauses in einem größeren programmatischen Zusammenhang auf. Daß allerdings dem Denkmal für Prinz Eugen bei weitem nicht mehr jene politische Bedeutung beigemessen wurde wie dem fünf Jahre zuvor enthüllten Monument für Erzherzog Carl, belegt allein die Tatsache, daß anläßlich seiner Enthüllung vergleichsweise weniger und zudem kürzere Zeitungsberichte erschienen[215]. Das Denkmal für den Prinzen läßt sich zudem als Antwort auf die politischen Ansprüche der Nationalitäten der Monarchie, vor allem auf jene der Ungarn, verstehen. Große Teile des Königreichs waren erst durch die militärischen Erfolge Eugens von der türkischen Herrschaft befreit und dem Habsburgerreich eingegliedert worden. Um die Magyaren an diese Leistungen der Habsburger zu erinnern, wurde noch im Jahr 1900, zum Zeitpunkt des größten Nationalitätenhaders, ein Prinz-Eugen-Denkmal von József Róna (1861–1939 oder 1940) vor dem königlichen Schloß in Budapest errichtet[216], das aus der Schatulle des Kaisers bezahlt wurde. Ursprünglich sollte das Denkmal in Zenta in Erinnerung an die dort stattgefundene Schlacht (1697) aufgestellt werden. Der Ort vermochte aber das Denkmal nicht zu finanzieren, und so wurde es mit Billigung Franz Josephs am östlichen Haupteingang des Budapester Burgpalastes aufgestellt. Eigentlich hatte man jener Stelle ein Denkmal für Kaiser Franz Joseph zugedacht, das allerdings nie ausgeführt wurde.

DER „DYNASTISCHE" DENKMALKULT DER ZWEITEN JAHRHUNDERTHÄLFTE – MONUMENTE FÜR KAISER FRANZ JOSEPH I.

Der Denkmalkult der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist unmittelbar mit dem „Mythos" des regierenden österreichischen Kaisers verbunden. Daß sich der Monarch den Staat als einen „(...) auf militärische Stärke gestützten Einheitsstaat der Dynastie, also als bürokratisch modernisierten, ideologisch aber sehr altertümlichen Patrimonialstaat (...)"[217] vorstellte, zeigt die „Denkmallandschaft" des Wiener „Kaiserforums" in eindrucksvoller Weise. Schon zu Lebzeiten des Kaisers war das Problem der Reservierung eines geeigneten Platzes für seine Standbilder mehrfach diskutiert worden. Unter anderem tauchte der Vorschlag auf, das Monument für die ermordete Kaiserin Elisabeth in einer der beiden Hälften des Rathausparkes zu plazieren. Die andere Hälfte sollte für den Kaiser reserviert bleiben. Ohne Zweifel wäre es sinnwidrig gewesen, statt im Bereich des geplanten „Kaiserforums" dynastische Denkmäler ausgerechnet im Bereich des „Bürgerforums" aufzustellen, in das

den einstigen Paradeplatz zu verwandeln der liberale Bürgermeister, Cajetan Felder (reg. 1868–1878), dem Kaiser und vor allem auch den Militärs abgerungen hatte. Ideen für Franz-Joseph-Denkmäler entstanden aber 1880 anläßlich des fünfzigsten Geburtstages (Jubelsäule auf dem Wiener Praterstern von Otto Wagner und Rudolf Weyr) sowie im Jahr 1895 (Entwurf Otto Wagners für ein Reiterdenkmal auf dem Rathausplatz)[218]. 1902 beantragte der Wiener Bezirk Alsergrund die Errichtung eines Brunnens mit einem Standbild des Kaisers vor der „Votivkirche". Für das Kaiserjubiläum des Jahres 1908 entwarf Otto Wagner 1904/1905 einen Monumentalbrunnen für den Karlsplatz mit dem thronenden Kaiser und zum bevorstehenden sechzigjährigen Regierungsjubiläum ein Denkmal „Die Kultur" vor dem Kaiser-Franz-Joseph-Stadtmuseum. Vor allem anläßlich der beiden Jubiläen der Jahre 1898 und 1908 entstanden zahlreiche Porträtplastiken in Wien[219]. Diese Monumente sollten vor allem die „Integrationsleitung"[220] des Kaisers im Gedächtnis des Reiches verankern. Hinzuweisen ist in diesem Zusammenhang besonders auf Otto Wagners monumentales Projekt eines Kaiser-Franz-Joseph-Denkmals (1916 oder 1917 [?])[221], das nach des Architekten Meinung mit der Ringstraße und der Hofburg in Beziehung stehen sollte. Der einzig geeignete Platz wäre demnach vor dem Burgtor gegenüber dem Maria-Theresia-Denkmal gelegen, was eine Verlegung des Burgtores notwendig gemacht hätte. Das Monument selbst ist als gewaltiges Reiterbild, das von einer Balustrade mit den Wappen der einzelnen habsburgischen Kronländer abgeschrankt wird, konzipiert.

Alle Projekte für ein frei stehendes Denkmal für den Kaiser im Bereich der Wiener Ringstraße scheiterten, was zum Teil sicher auch mit der Abneigung des Kaisers gegen Denkmäler für seine Person zu tun hat[222]. Im Vergleich zu den pompösen Monumenten für Bismarck und Wilhelm II. in Deutschland herrscht jedenfalls an Standbildern für den österreichischen Kaiser ein offensichtlicher Mangel[223]. Grundsätzlich ausschlaggebend für diese Situation ist primär die *Dominanz der dynastischen Retrospektive* im öffentlichen Denkmalkult, welche die „rückwärtsgewandte Verklärung"[224] der eigenen Historie bevorzugte. Bei den ausgeführten Monumenten zeigt sich weiters eine geringe Variationsbreite und große Strenge, in der zeitgenössischen Literatur panegyrisch als „hoheitsvolle Einfachheit"[225] verherrlicht, die – analog zur Gemäldeproduktion – zumeist dem Ornat des Ordens vom Goldenen Vlies und der Kampagne-Uniform verpflichtet ist. Der Bildhauer Johannes Benk war es gewesen, der eine der ersten öffentlich aufgestellten Büsten Franz Josephs geschaffen hatte (1863 im „Arsenal"). Ein monumentales Standbild an diesem Ort war aber nicht zustande gekommen, ebensowenig wie Friedrich Ohmanns kolossales Projekt zur Ausgestaltung des Platzes zwischen der „Votivkirche" und dem Schottenring mit einem Franz-Joseph-Denkmal und anderen Habsburgermonumenten (1916–1918)[226]: Das zentrale Kaisermonument sollte hier von Bildnissen der bedeutendsten Habsburger umgeben und von den Allegorien „Cisleithania" und „Transleithania" flankiert werden. In einer Halle oder Kolonnade sollten

Reliefdarstellungen berühmte Ereignisse (!) aus der Regierungszeit des Kaisers verbildlichen. Diese Szenen waren dazu ausersehen, durch Standbilder führender Persönlichkeiten aus der franzisko-josephinischen Epoche ergänzt zu werden. Ohmanns Entwürfe für das Monument waren auf den Platz vor der „Votivkirche" bezogen und bildeten nur einen Teil der geplanten Ausgestaltung des gesamten Platzes mit einem Habsburger-Museum, weiteren Denkmälern und anderen Gebäuden.

REALISIERTE KAISERDENKMÄLER IN WIEN

Das erste öffentliche Standbild Kaiser Franz Josephs in Wien wurde vom Bildhauer Johannes Benk geschaffen und entstand aufgrund einer Widmung des Wiener Bürgers Ludwig Böck an das Reichskriegsministerium. Dieses Denkmal wurde in der Gartenanlage vor der Infanterie-Kadettenschule in der Hütteldorferstraße Nr. 126 in Wien-Breitensee (Wien XIV.) aufgestellt und zeigt den Monarchen in Marschallskampagne-Uniform. Die Enthüllung fand am 8. Oktober 1904 statt[227]. In der Ansprache Oberst Bayers, des Obmanns des Denkmalkomitees, wurde die „Liebe zu seiner Majestät" beschworen und das Monument als ein Aufruf gesehen, „(…) nachzueifern diesem erhabenen Vorbilde der Pflichttreue und Selbstverleugnung (…)"[228]. Ein nach diesem Denkmal kopiertes Werk wurde 1908 von Josef Tuch im Wiener Neustädter Stadtpark errichtet. Nach der Revolution von 1918 mußte es in einem Depot gelagert werden, danach fand es im Museum der Wiener Neustädter Bürgergarde Aufstellung. Im Zweiten Weltkrieg wurde dieses Monument Opfer der Denkmalablieferungen und zur Einschmelzung bestimmt, 1957 in Wien-Liesing leicht beschädigt entdeckt und in der Folge im Wiener Burggarten aufgestellt[229]. Ein weiteres Denkmal, das den Herrscher in überlebensgroßer Figur, ebenfalls in Marschallskampagne-Uniform und mit geöffnetem Mantel zeigt, stammt von Josef Tuch (Wien III., Boerhavegasse 15, ehem. Franz-Joseph-Militärakademie). Die Enthüllung fand am 4. Oktober 1913 statt[230]. Alle diese Denkmäler stehen hinsichtlich ihrer Typik in engem Zusammenhang und demonstrieren nachdrücklich, daß am Ende der Monarchie nur mehr eine sehr *enge Variationsbreite* im kaiserlichen Denkmalkult existierte.

Aussagekräftiger als diese zumeist serienmäßig hergestellten Denkmäler sind die *Fotoserien* oder *Begleit*dokumentationen zu den Enthüllungsfeiern, etwa eine Fotodokumentation von H. Schuhmann mit dem Titel „Feierliche Enthüllung eines Standbildes Seiner kaiserlichen und königlichen Apostolischen Majestät Kaiser Franz Joseph I. am 4. Oktober 1913 in der k.k. Franz Josef Militär-Akademie in Wien"[231] oder die Festschrift anläßlich der „Enthüllung des von den Schwechater Bürgern errichteten Denkmals zum fünfzigjährigen Regierungs-Jubiläum Sr. Majestät des Kaisers Franz Joseph I.", erschienen am 11. Septem-

ber 1898: „(…) Fünfzig Jahre sind seit dem Regierungs-Antritte des Kaisers in dem Meere der Zeit vorübergezogen, Vieles hat sich geändert, nur nicht die Liebe und Verehrung für unseren Monarchen. (…)". Diese Zielrichtung wird auch auf dem Sockel der Büste deutlich, wo es als Widmung der Bürger von Schwechat unter anderem heißt: „IHREM GELIEBTEN / KAISER / FRANZ JOSEF I.". Als Ziel der Denkmalerrichtung wurde in der entsprechenden Festschrift formuliert: „(…) Patriotismus, unbedingte, niemals wankende Treue und Hingebung für den Kaiser. (…)". Diese zumeist *topisch formulierten Bekenntnisse der Liebe zum Monarchen* sind fixer Bestandteil dieser Jubelschriften, vor allem bei der Armee als Institution, die naturgemäß eine enge Beziehung zum Monarchen aufweist: Dies wird auch in der Publikation „Enthüllung des Kaiser Franz Joseph-Standbildes in der k.k. Franz Joseph-Militärakademie am 4. Oktober 1913" (Wien 1913) mit dem Ausdruck „schwärmerisch geliebter Kaiser"[232] sowie in der „Festschrift zur Enthüllung des Kaiser Franz Joseph-Standbildes in der Technischen Militär-Akademie zu Mödling am 18. August und zur Eröffnung ihrer Pionier-Klassen zu Hainburg a.D. am 4. Oktober 1913" (Mödling 1914) deutlich[233].



DENKMÄLER FÜR KAISER FRANZ JOSEPH IN NIEDERÖSTERREICH

Die größte Fülle an Denkmälern für den Kaiser ist ohne Zweifel in Niederösterreich zu finden: in Pettendorf am Wagram eine Steinbüste auf einem Steinsockel („1848 / 1908") zum Jubiläum der Regierung[234], ähnlich in Obermarkersdorf und Großweikersdorf (1908)[235] sowie in Pulkau (1898, von Heinrich Kautsch)[236]. Hervorzuheben ist eine Porträtbüste in Großenzersdorf (1908)[237] (Abb. 34), weiters eine Porträtbüste vor dem Berndorfer Stadttheater (1899) von Anton Břenek[238], die ganzfigurige Statue in Waidhofen/T. von Otto König

Abb. 34: Großenzersdorf, Kaiser Franz Joseph, Porträtbüste, 1908 (Autor)



Abb. 35: Klosterneuburg, Denkmal für Kaiser Franz Joseph von Theodor Maria Khuen, 1908 (Autor)



Abb. 36: Bad Vöslau, Denkmal für Kaiser Franz Joseph von Theodor Maria Khuen, 1913 (Autor)

(1898, ursprünglich vor dem Rathaus, seit 1939 im Stadtpark)[239], jene in Bad Deutsch Altenburg (1904 von Edmund Hofmann von Aspernburg)[240] und die von Theodor Maria Khuen (1908) in Klosterneuburg[241] (Abb. 35) sowie die Standbilder in Wiener Neustadt (1908)[242] und Bad Vöslau (1913)[243] (Abb. 36). Der Typus des Denkmals mit Franz Joseph in Feldmarschall-Gala, wie er in Klosterneuburg auftritt, ist auch in dem am 21. August 1910 enthüllten Denkmal in Komorau bei Troppau nachweisbar[244], ähnlich im Franz-Joseph-Denkmal im Schützenpark von Gablonz/Neisse (Adolf Mayerl, 1910)[245] (Abb. 37). Ein vergleichbarer Typus wird auch beim Denkmal in Karlsbad (gewidmet von den reichsdeutschen Kurgästen, August 1911) verwendet[246].

Besonders anläßlich des sechzigsten Regierungsjubiläums 1908 gelangten in vielen Orten seriell hergestellte Kaiserbüsten aus Bronze ohne größeren künstlerischen Wert zur Aufstellung[247]. Das Monument, das in diesem Jubiläumsjahr in Klosterneuburg enthüllt wurde, zeigt dagegen einen komplexeren Typus mit einer das Standbild umfangenden Rückwand, wie sie auch beim Denkmal für Franz Grillparzer im Wiener Volksgarten (1889) zu beobach-



Abb. 37: Gablonz/Neisse, Schützenpark, Kaiser-Franz-Joseph-Denkmal von Adolf Mayerl, 1910 (Wien, ÖNB)

ten ist. Dieser Typus wird in der Folgezeit auch für andere Aufgabenstellungen maßgeblich, etwa für das ursprünglich am Traisenufer in St. Pölten befindliche Denkmal, das man nach der Beendigung der Traisenregulierung 1914 anfertigte (errichtet vom Landesausschuß des Erzherzogtums Österreich unter der Enns) und das später im Zuge der Bauarbeiten für das Regierungsviertel abgetragen, renoviert und 1997 neu aufgestellt wurde[248].

DENKMÄLER FÜR KAISER FRANZ JOSEPH IM BURGENLAND

Denkmalerrichtungen nehmen in vielen Fällen in besonderer Weise auf die Topographie Rücksicht: Eine Büste für Bruckneudorf, die Franz Joseph als König von Ungarn (die einzige innerhalb Österreichs) zeigt, ist von György Zala signiert (22.–23. Oktober 1897)[249] (Abb. 38) und verweist auf den Standort in der „Grenzregion". Die Frage der Positionierung dieses Denkmals wird anschaulicher, wenn man etwa den Standort der „Kaisereiche" (daneben umgebaute Aussichtswarte zwischen Hof und Donnerskirchen am Leithagebirge,



1888)[250] bedenkt. Hier spielt die Topographie am historisch bedeutsamen Leithagebirge (Leithagrenze) eine besonders markante Rolle. Monumente dieser Kategorie sind nicht Teil einer Massenproduktion, sondern besitzen jeweils einen bewußt gewählten Standort – vor allem an einer politischen oder einer Sprachgrenze (wie auch die Kaiser-Wilhelm-Türme an der Grenze zur Monarchie)[251].

Abb. 38: Bruckneudorf, Franz Joseph als König von Ungarn, Büste von György Zala, 1897 (Autor)

„SONDERFORMEN" DES FRANZISKO-JOSEPHINISCHEN DENKMALKULTS

In Kirchschlag in der Buckligen Welt befindet sich im Hofgarten beim Hofhaus eine Franz-Joseph-Büste (1908 aufgestellt) im Kontext der Architektur des barocken Herkulesbrunnens (1655)[252], die einen inhaltlichen Bezug zur frühneuzeitlichen Büstenfolge des Hofhauses nahelegt: Der Kaiser fungiert hier gleichsam als – abseits stehender – Endpunkt der „Büstenwand" mit neun Plastiken von Habsburgern (um 1655/1657). Kontinuität wird hier offensichtlich in einem neuartigen Aufstellungsmodus deutlich gemacht. In Seefeld (Niederösterreich, Bezirk Hollabrunn) befindet sich ein Kaiser-Franz-Joseph-Brunnen (1898) als „Brunnenhaus" (!) über einem Kleeblattgrundriß (Abb. 39)[253].



Abb. 39: Seefeld, Kaiser-Franz-Joseph-Brunnen, 1898 (Autor)

„JUBILÄUMSMONUMENTE“ FÜR DEN MONARCHEN

Eine besondere Ausdrucksform des Herrschergedächtnisses neben den Denkmälern und dem verbreiteten Typus der „Jubiläumskirche“[254] ist die „Jubiläumswarte“[255] als bewußte Betonung von Aussichtspunkten. Weitere Aufgabenstellungen verkörpern die – anläßlich der Regierungsjubiläen Kaiser Franz Josephs (1898 und 1908) – erbauten Bäder und Theater[256], Schulbauten, Sanatorien, Waisenhäuser, Spitäler sowie Heil- und Pflegeanstalten, die für die Gemeinden bedeutende Repräsentationsobjekte waren und eine entsprechend aufwendige Gestaltung erhielten. Eine der interessantesten Kaiserjubiläumsschulen des Jahres 1908 befindet sich in der Marktgemeinde Mauerbach (NÖ.)[257]: Von der Straße leitet ein Arkadengang, der eine Art Ehrenhof bildet, zum Schulgebäude. An den Arkadenpfeilern sind Reliefs bedeutender Familien und Persönlichkeiten angebracht. Im Hof befindet sich ein in secessionistischen Formen gehaltener Brunnen mit einer Büste Kaiser Franz Josephs auf einem hohen Sockel. Den Brunnen und vermutlich die ganze Anlage entwarf Architekt Josef Hofbauer, während die Bildhauerarbeiten von Paul Paintl stammen.



Abb. 40: „Kaiser-Jubiläums-Bild“ im Rahmen der Wiener Kaiser-Jubiläums-Ausstellung, 1898 (Wien, ÖNB)

Nicht ohne Bedeutung ist in diesem Zusammenhang das „Wiener Kaiser Franz Josephs-Jubiläums-Panorama" (am 12. Mai 1898 eröffnet) von Professor Ernst Philipp Fleischer, das bedeutende Künstler, Politiker und Militärs – insgesamt mehr als 2000 (!) Personen – als „(...) Huldigung für den geliebten Monarchen und eine großartige Illustration seiner Zeit (...)" mit einem Blick auf die Bauten der Wiener Ringstraße kombiniert. Nach diesem „Jubiläums-Rundgemälde" sind Drucke mit entsprechenden Legenden erschienen, welche die einzelnen Personen kennzeichnen[258] (Pavillon „Kaiser-Jubiläums-Bild" in der Kaiser-Jubiläums-Ausstellung 1898) [Abb. 40]. Ergebnisse dieser quasi-panoramatischen Huldigung an den Kaiser sind in der Jubiläums-Ausstellung von 1898 in Gestalt der propagierten Resultate des Gewerbefleißes und der industriellen Tätigkeit ablesbar. Das „Gesammtbild"[259] des Vielvölkerstaates wird in dieser Weise gleichsam enzyklopädisch – vor dem Hintergrund der „eigenen" Geschichte[260] – dargeboten: „(...) Die Oesterreicher huldigten ihrem obersten Herrn, indem sie vor der ganzen Welt die Schätze des Landes, die industriellen und künstlerischen Leistungen, ihre Fortschritte auf den Gebieten der Humanität, welche sich durch die Weisheit und Güte des Kaisers so segensreich entfalten konnten, zu einer monumentalen Kundgebung aufdeckten. (...)"[261]. Die Ausstellung, die „(...) das ganze Können und Kennen unseres Vaterlandes repräsentirt, sollte der erhabendste Huldigungsact für Se. Majestät werden, (...)"[262]. *„Können"* und *„Kennen"* sind wie am Beginn des Jahrhunderts die essentiellen Angelpunkte dynastischer Selbstdarstellung.

DENKMÄLER FÜR FELDMARSCHALL JOHANN WENZEL GRAF VON RADETZKY

Johann Wenzel Graf von Radetzky (1766–1858), ohne Zweifel der prominenteste österreichische Heerführer im 19. Jahrhundert[263], wurde in zahlreichen Denkmälern verewigt. Die frühe Verherrlichung des Feldherrn demonstriert in besonderer Weise das Denkmal für Prag: Im Jahr 1858 schufen die Bildhauer Josef (1804–1855) und Emanuel (1810–1901) Max nach einem Entwurf von Christian Ruben, dem Direktor der Prager Malerakademie, ein Monument auf der Prager Kleinseite. Ursprünglich wollte Franz Anton Graf Thun 1850 auf dem „Weißen Berg" (!) ein Denkmal für die österreichische Verfassung („Konstitutionsdenkmal") errichten, wobei die Kaiser Ferdinand I. und Franz Joseph I. besonders hervorgehoben werden sollten. Ein entsprechender Finanzfonds wurde schließlich auf ein Konto zur Errichtung eines Monuments für Radetzky übertragen[264]. Ein solches Denkmal sollte sich – Graf Thun zufolge – an alle „(...) wahren Freunde des Gesammt-Vaterlandes (...)"[265] richten. Der Feldmarschall steht im Prager Denkmal mit der österreichischen Fahne auf einem runden Schild, den Vertreter der österreichischen militärischen Einheiten tragen, die an den lombardischen Kriegen der Jahre 1848/1849 teilgenommen hatten. Darauf nimmt auch

der gedruckte und von Thun unterzeichnete „Aufruf" vom 30. September 1852[266] Bezug, in dem die unterschiedlichen Truppengattungen mit den „(…) mannigfaltigen Nationalitäten (…)" gleichgesetzt werden, die wiederum eine Deutung als „(…) Versinnlichung des kaiserlichen Wahlspruches >Viribus unitis< (…)" erfahren. Die Inschriften der Medaillons an den Seitenwänden des Denkmals beziehen sich explizit auf die siegreichen Schlachten des Feldmarschalls. Die Bronze für den Guß stellte der Monarch aus den erbeuteten italienischen Geschützen zur Verfügung. Von Josef Max stammen die acht Kriegerfiguren als Schildhalter, während die Gestalt des Feldherrn von Emanuel Max geschaffen wurde. Hinsichtlich des Typus erfolgte eine Rezeption der Denkmalidee Horace Vernets, die das Reiterstandbild Napoleons, getragen von seinen Soldaten, zeigt[267]. Auf den prominenten römischen und byzantinischen Typus der „Schilderhebung" wurde in der „Denkschrift zur Erinnerung an die Tage der Anwesenheit Ihrer Majestäten des Kaisers Franz Josef I. und der Kaiserin Elisabeth zu Prag im November des Jahres 1858 aus Anlaß der feierlichen Enthüllung des Radetzky-Monumentes" (Prag 1859) Bezug genommen: „(…) Nach Art der römischen Feldherrn von seinen Kriegern auf dem Schilde getragen, (…)"[268]. Das Prager Denkmal kam 1918 in ein Depot und befindet sich heute im Lapidarium des Nationalmuseums in Prag[269].

Bereits 1852 wollte Laibach Radetzky mit einer ganzfigurigen Statue in Uniform, gestaltet nach einem Modell von Adam Rammelmayer, ein Denkmal setzen. Das Standbild wurde wahrscheinlich Mitte der fünfziger Jahre aufgestellt[270], 1860 abgetragen und 1882 neu im Tivoli Park aufgestellt. Es befindet sich heute im Laibacher Stadtmuseum. Der Typus entspricht jenem der Statue Radetzkys auf dem „Heldenberg". Im Jahr 1858, nach dem Ableben des Feldmarschalls, wurde für ihn erneut ein Denkmal in Laibach projektiert. Diesem Auftrag zufolge sollte eine Bronzebüste (auf einem Sockel) Anton Dominik Fernkorns bis zum Sommer 1859, dem geplanten Termin der Enthüllung, fertiggestellt sein. Der Sockel wurde vom einheimischen Steinmetzmeister Ignacij Toman aus Nabresinamarmor angefertigt[271]. Fernkorn goß die Kolossalbüste Radetzkys (Höhe der Büste mit Sockel 190 cm) im Frühling 1859. Die Enthüllung dieses Monuments in der Zvezda (Sternallee) fand am 19. März 1860, zu Radetzkys Namenstag, statt: Die in den zeitgenössischen Zeitungen gelobte Porträtähnlichkeit des Dargestellten wird hier durch das lorbeerbekränzte Haupt idealisiert. Das Denkmal steht seit dem Zusammenbruch der Monarchie nicht mehr; die Büste wird heute im Stadtmuseum in Laibach aufbewahrt[272].

„Sonderformen" der Erinnerung an Radetzky

Im Jahr 1852 errichtete man auch ein Radetzky-Denkmal für Innsbruck[273]. Dieses stellt einen typengeschichtlichen Sonderfall und eine besondere Konzeption des „Gedächtnisses"




Feierklänge
Radetzky-Denkmales
1852

Abb. 41: „Feierklänge bei Enthüllung des Radetzky-Denkmales am 19. März 1852 in Innsbruck", Innsbruck 1852, Frontispizlithographie und Haupttitel (Innsbruck, TLF)



Abb. 42: Leopold Beyer (nach Leander Russ), „Radetzky Album", Stahlstich, nach 1849 (Wien, Wien Museum)

an den berühmten Feldherrn dar. Die Gründung eines karitativen Radetzky-Vereines (für invalide Kaiserjäger) war 1849 durch Johann Nepomuk Mahl-Schedl, ab 1851 Ritter von Alpenburg[274], erfolgt. Der Verein machte es sich zur Aufgabe, die Mittel des Tiroler Invaliden-Unterstützungsfonds zu vergrößern. Ein tirolisch-vorarlbergischer „Radetzky-Verein" (ab 1. März 1849), der das „Denkmal" initiierte, sammelte alle auf das Leben und die Taten des Feldmarschalls sowie der siegreichen Armee bezogenen Schriften wie auch andere patriotische Drucksorten. Die entsprechenden Texte enthalten Gedichte, Proklamationen, Biographien, Beschreibungen von Schlachten sowie patriotische Handlungen und preisen die Leistungen des Feldmarschalls. Schmuckblätter wurden mit der Bitte, sich darauf zu verewigen (zumeist mit patriotischen Gedanken), an geeignete Persönlichkeiten versandt. 1850 übergab man diese Blätter dem Innsbrucker Ferdinandeum und fügte sie am 19. März 1852, dem Namenstag

Radetzkys, zu einem „Monument" zusammen. Zu diesem Zweck erschien die Schrift „Das Radetzky-Denkmal im Nationalmuseum zu Innsbruck" (Innsbruck 1859)[275]. Das „Monument" besaß die Form eines monumentalen Schranks, in dem die seit 1848 gesammelte und ständig vermehrt werdende Autographensammlung, das „Radetzky-Album", eingelegt lag. Auf dem Fronton dieses Schranks prangte die Büste des Feldmarschalls, über dessen Haupt der Tiroler Adler mit Lorbeerkranz. Die autobiographische Sammlung erschien in Innsbruck 1856 unter dem Titel „Ehrenkranz zur Feier des 90. Geburtsfestes und 73. Dienstjahres des k.k. Feldmarschalls Vater Radetzky am 2. November 1856" und enthält eine Blütenlese der autobiographischen Sammlung des „Radetzky-Albums". Das Denkmal in Form einer Lithographie zeigt die Frontispizillustration der Schrift „Feierklänge bei Enthüllung des Radetzky-Denkmales am 19. März 1852 in Innsbruck" (Innsbruck 1852)[276] (Abb. 41). Ein Stahlstich von Leopold Beyer (nach einer Zeichnung von Leander Russ) gibt ein Blatt wieder, in dessen Mitte ein entsprechender Autograph eingefügt werden konnte, verbunden mit der Überschrift „RADETZKY / ALBUM"[277] (Abb. 42): Um eine leere Mittelspalte zur Aufnahme des Titels sind verschiedene Begebenheiten in kleinen umrankten Feldern dargestellt, die sich offensichtlich auf die Verteidigung des Vaterlandes, die Sorge um die Invaliden und den Tiroler Abwehrkampf des Jahres 1809 beziehen. Das „Radetzky-Album" vermittelt demnach eine ganz neue „Denkmal"-Konzeption, die primär auf die schriftliche Rezeption im „Gedächtnis" der Nachwelt aufgebaut ist.

DAS WIENER RADETZKY-DENKMAL

Das ohne Zweifel prominenteste Monument für den Feldmarschall verkörpert das Wiener Denkmal[278], dessen Enthüllung am 24. April 1892, dem Jahrestag der Hochzeit des Kaiserpaares (!), nachdrücklich die Verbundenheit des Regenten mit seinem längstdienenden Soldaten demonstriert. In seiner statischen Ruhe und betont realistischen Sachlichkeit ist dieses Werk wesentlich knapper formuliert als das Maria-Theresia-Denkmal, das sich vor allem durch ikonographische Ausführlichkeit auszeichnet[279]. Der Aufruf zur Errichtung eines Denkmals für Joseph Wenzel Graf Radetzky von Radetz war 1859 infolge der Kriegsereignisse erfolglos verhallt, und erst 1886 erteilte Erzherzog Albrecht ohne Einberufung einer Konkurrenz Caspar von Zumbusch hierzu in kurzem Wege den Auftrag. Grundlage war der „Aufruf zur Errichtung eines Radetzky-Denkmals in Wien vom 27. Juni 1886", der unter anderem von Erzherzog Albrecht unterzeichnet wurde. Darin heißt es unter anderem: „(…) Nach dem Hinscheiden des unvergeßlichen Feldmarschalls Grafen Radetzky, 5. Jänner 1858, machte sich bald der allgemeine Wunsch bemerkbar, diesem ruhmgekrönten Feldherrn, der während zweiundsiebzig Dienstjahren unter fünf Monarchen neunzehn Feldzüge mitmach-

te, den wahren Vater seiner Soldaten, dem durch dynastische Treue und wahre Vaterlandsliebe voranleuchtenden Patrioten, ein würdiges Denkmal in Wien zu setzen. (…) Radetzkys Monument soll dereinst unsere Nachkommen daran erinnern, was ein zweiundachtzigjähriger Heerführer zu leisten vermochte, der unter den schwierigsten Verhältnissen, von allen Seiten bedrängt, unerschüttert ausharrend, getragen vom Vertrauen des Monarchen, des Heeres und der Liebe seiner Soldaten, schließlich Sieg auf Sieg über die feindliche Übermacht gewann! (…)"[280]. In seiner Jugend hatte der Bildhauer anläßlich einer Italienreise den berühmten Feldherrn kennengelernt, und für seine Konzeption des Denkmals wählte er das Reiterstandbild als vornehmsten Typus. Nach Zumbuschs eigenen Worten ist Radetzky „(…) zu Pferde, wie auf dem Schlachtfeld haltend, den Kampf überschauend und lenkend dargestellt; aufgefaßt ist er in dem Alter, in welchem er seine höchsten Triumphe feierte: als Vater Radetzky! (…)"[281]. Nach der Meinung des Künstlers und vieler anderer Sachverständiger im Komitee sollte das Denkmal vor dem Justizpalast am Ring zu stehen kommen. Daneben ist auch ein Projekt für ein Radetzky-Denkmal vor der „Votivkirche" nach einer Zeichnung August Stefan Kronsteins[282] aus den achtziger Jahren nachweisbar. Nach vielen Sitzungen und Besichtigungen des Modells im Atelier wurde schließlich der Platz am Hof vor dem Kriegsministerium als Aufstellungsort bestimmt[283]. Am 11. Mai 1888 fand im Atelier Zumbuschs eine Sitzung des Komitees statt, in der die Inschriften und die Themen der Reliefs festgelegt wurden. Für die Gestaltung der Stirnseite wurde einstimmig Grillparzers berühmte Formulierung „In Deinem Lager ist Österreich" beschlossen, die das habsburgische Prinzip der Überwindung des Nationalitätenzwists durch das Militär zum Ausdruck bringt[284]. Am 24. April 1892 wurde das Denkmal vor dem damaligen Kriegsministerium feierlich enthüllt[285]. Die Übergabeurkunde vom 24. April 1892 formulierte anläßlich der Enthüllung unter anderem: „(…) Das Comitee übergibt nunmehr das auf dem Platz, wo einst die Burg der Babenbergerherzöge gestanden, von Meister Zumbusch's kundiger Hand fertiggestellte Denkmal (…) dem Herrn Bürgermeister der Reichshaupt- und Residenzstadt Wien zur getreuen Obhut. (…)"[286]. Im Jahr 1912, nach Vollendung des neuen Ministeriums am Stubenring, wurde das Monument auf seinen heutigen Platz übertragen.

Auf einem ruhig schreitenden Pferd stellte Zumbusch Radetzky in Feldmarschalluniform dar. Der Sockel zeigt zwei Reliefs, links „Radetzky im Kriegsrat mit mehreren Generälen" (Hess, Schönhals, d'Aspre, Wratislav und Thurn) und rechts „Radetzky wird nach Verkündigung des Waffenstillstandes am 12. März 1849 von Soldaten aller österreichischer Waffengattungen und Nationen umjubelt". Ursprünglich hatte man für die Reliefs der Längsseiten in allegorischer Weise den hl. Georg als siegreichen Drachentöter vorgesehen[287]. Die Kritiker des Entwurfs und das Denkmalkomitee verlangten allegorisches Beiwerk[288], trotzdem blieb der Künstler bei seiner Anschauung, daß dem Genius des Feldherrn allein dessen Person sowie die beiden genannten monumentalen Reliefs mit *realen Szenen* aus des-

sen Wirken genügen müßten, da ein Denkmal keine historische Abhandlung sein könne, sondern primär ein Kunstwerk darstelle: „(...) Ein Denkmal ist nicht ein fliegendes Blatt. (...)" (Caspar von Zumbusch)[289]. Das „Neue Freie Presse"-Feuilleton Dr. Richters vom 1. Februar 1887 („Radetzky im Bilde") bat um die Zusendung verschiedener Porträts Radetzkys aus allen Kreisen, um Unterstützung in der Frage der Porträtähnlichkeit zu leisten[290]. Die ältere Literatur ging davon aus, daß das Wiener Radetzky-Denkmal weit mehr als die Wiedergabe der überlieferten Gestalt des Heerführers sei, sondern schrieb Zumbuschs Werk eine umfassendere Bedeutung zu: „(...) Niemand wird leugnen können, daß des Künstlers Radetzky-Monument weit mehr ist als nur die Wiedergabe der überlieferten Gestalt des Marschalls – das ist Alt-Österreich, das sein Dasein einzig und allein auf die Macht des Heeres gestellt hatte und stellen mußte, so wie es war und seine übernationale Mission betrachtete. Dieses Alt-Österreich wollte er (Zumbusch [W.T.]) symbolisieren und es ist ihm gelungen. (...)"[291].

DENKMÄLER FÜR ADMIRAL WILHELM VON TEGETTHOFF

Neben Radetzky muß vor allem Admiral Wilhelm von Tegetthoff (1827–1871) als wichtigste militärische Führungspersönlichkeit der zweiten Jahrhunderthälfte genannt werden[292]. Bereits im Jahr 1867 entstand ein Ehrengeschenk der Stadt Triest für den Admiral, ausgeführt von den Hofgoldschmieden Mayerhofer & Klinkosch, Wien (Silber vergoldet), mit einem mächtigen Triton, der die Panzerfregatte „Erzherzog Ferdinand Max", Tegetthoffs Flaggschiff, in die Höhe stemmt. Die Basis zeigt allegorische Gestalten von Schiffbau, Schiffahrt, Handel und Industrie[293]. Carl Kundmann hatte im Jahr 1877 im Auftrag des Kaisers eine Bronzefigur des Admirals in doppelter Lebensgröße angefertigt, die für Pola bestimmt war (und dort auch am 20. Juli 1877 auf dem Monte Zaro aufgestellt wurde), sich aber seit 1935 in Graz befindet[294], nachdem sie nach dem Ende des Ersten Weltkriegs von den Italienern abmontiert und nach Venedig verbracht worden war. Das ikonographische Spezifikum dieses Monuments sind die allegorischen Rundfiguren am Postament („Sieg" [mit erhobenem Lorbeerkranz und den Fasces], „Ruhm" [mit Fanfare und lorbeerbekränztem Haupt], Mars und Neptun).

Symbolträchtiger und künstlerisch interessanter als diese Arbeit ist das Wiener Denkmal für den Helden von Lissa, das Carl Kundmann zwischen 1874 und 1886 für Wien (Abb. 43) schuf[295]. Schon bald nach dem unerwartet frühen Tod des Admirals (1871) war man an den Kaiser mit der Bitte um Genehmigung zur Errichtung eines Monuments in Wien herangetreten. Ursprünglich bestand der Plan, ein entsprechendes Standbild vor der „Votivkirche" aufzustellen. So hatte die Stadt Wien bereits 1876 den Platz vor der Kirche übernommen – mit



Abb. 43: Wien, Tegetthoff-Denkmal von Carl Kundmann, 1886 (Wien, ÖNB)

der Auflage, für das Standbild einen geeigneten Ort zu reservieren. Man wollte dabei vor allem die durch die Marine begründete Verbundenheit zwischen Tegetthoff und dem Initiator der „Votivkirche", Erzherzog Ferdinand Max, hervorheben[296]. Auch wenn es verständlich war, einen gedanklichen Zusammenhang zwischen dem Initiator des Gedächtnisbaues und dem Admiral herzustellen, so wurde doch in der Folge diese Platzwahl heftig diskutiert, sodaß Alternativvorschläge eingeholt werden mußten. Aus „künstlerischen Bedenken"[297] sollte das Denkmal schließlich auf dem Praterstern in der Achse zwischen der Praterstraße und der Verbindungslinie zwischen Lusthaus und Augartenpalais zur Aufstellung kommen. Besonders Ferstel war ein Gegner des Standplatzes vor der „Votivkirche", da er den Blick auf seine Kirchenfassade nicht durch ein Denkmal verstellt wissen wollte. Im August 1874 konnte Kundmann dem Kaiser mehrere Modelle zur Figur des Admirals zur Auswahl vorführen[298]. Über die architektonische Gestaltung des Denkmals gab es allerdings noch lange Unklarheiten: Der damalige Außenminister Julius Graf Andrássy schlug etwa vor, etwas ganz Neues in der Art der Denkmäler der Londoner Nelson- oder der Pariser Vendôme-Säule zu schaffen[299]. In der Tat erinnert das Monument für den „österreichischen Nelson" in vieler Hinsicht an jenes für Nelson am Trafalgar Square in London. Anläßlich des fünfzigsten Geburtstages Kaiser Franz Josephs fand am 18. August 1880 am Praterstern ein Volksfest statt, bei dem nach einem Entwurf Otto Wagners ein Riesenkandelaber (Lychnophor) mit allegorischen Figuren von imposanter Wirkung errichtet wurde[300], der die Idee nahelegte, an diesem Ort dauernd ein Monument aufzustellen. Diese riesige Festsäule war im Inneren begehbar, hatte eine Aussichtsplattform und war von den Statuen der „Austria" und „Vindobona" bekrönt. Kundmann, Hasenauer, Eitelberger, Ferstel und Zumbusch hatten offenbar schon einige Zeit zuvor den Praterstern als günstigsten Platz für eine „columna rostrata" mit der Statue des Admirals bezeichnet[301]. In seinem ersten Projekt wollte Kundmann die Gestalt Tegetthoffs vor den Sockel der hohen und in Abständen von übereinander angeordneten Schiffsschnäbeln durchbrochenen Säule („columna rostrata") stellen wie auch bei Heinrich von Ferstels Denkmal für Erzherzog Ferdinand Maximilian in Pola (am 29. Oktober 1876 enthüllt, bis 1919 im Maximilianpark in Pola, seitdem in Venedig)[302] (Abb. 44). Rieger[303] zufolge wäre damit ausgedrückt worden, daß der Admiral den ruhmreichen Seehelden des Altertums gleichgestellt sei, „(…) seine Haltung dem Heroismus der antiken Welt verglichen wird. (…)". Schließlich wurde das Standbild aber auf die 16 Meter hohe (!) Säule gestellt, was den malerischen Eindruck des Monuments am Kreuzungspunkt von sieben Straßen und Alleen erhöhte, die mächtige – über drei Meter hohe – Gestalt des Seehelden (mit dem Fernrohr in der ausgestreckten Rechten und die Linke am Degengriff) jedoch nicht besonders wirkungsvoll erscheinen ließ. An Stelle pathetischer Ideen oder literarisch rekonstruierter Historie trat nun vor allem die *dekorative* und *topographische* Wirkung des Monuments. Die beiderseits angebrachten Schiffsschnäbel tragen Siegesgöttinnen als Gallionsfiguren. Auf der Vorderseite der Säule sind Bron-



Abb. 44: Heinrich von Ferstel, Denkmal für Erzherzog Ferdinand Maximilian in Pola, 1876 (Wien, ÖNB)

zeembleme angebracht, die Seemannsgeräte darstellen. An den Seiten des Sockels sind die Kriegs- bzw. Siegesgöttin („Bellona") sowie die Ruhmesgöttin plaziert, deren Wagen von Seepferden (!) gezogen werden, in der Interpretation Riegers[104] „(...) die Seemacht (bzw. „Austria") im Kampfe (...)" und „(...) die Seemacht (bzw. „Austria") im Siege (...)" darstellend, da die kämpfende Meeresgöttin unmißverständlich als „Austria" mit dem Wappenzeichen des Doppeladlers charakterisiert ist. Diese „(...) moderne Form der barocken Allegorie (...)"[105] an der Basis steht in einem neuartigen Spannungsverhältnis zur Figur des Protagonisten an der Spitze. Architekt Hasenauer entwarf den Gesamtaufbau sowie den ornamentalen plastischen Schmuck. Mit der Aufstellung der Denkmalanlage begann man im Juni 1885, und am 24. September 1886 fand die feierliche Enthüllung statt. Im Zusammenhang mit den Bemühungen um die Schaffung einer geradlinigen Radialstraße vom Stephansplatz zur Reichsbrücke – der 1895 projektierten, aber nie verwirklichten „Avenue Tegetthoff" – war das Denkmal dazu ausersehen, als „point-de-vue" eine bedeutende urbanistische Rolle zu spielen[106].

FORMEN DES „BÜRGERLICHEN" DENKMALKULTS

„(...) Die Ehren, welche jenen zwei großen Feldkapitänen (Erzherzog Carl und Prinz Eugen [W.T.]) erwiesen wurden, haben umso greller den Gegensatz hingestellt, der zwischen den in Erz verewigten Meistern der Kriegskunst und den Männern besteht, die durch ein unglückliches Zusammentreffen der Umstände im letzten Jahrzehnt an die Spitze unserer Armeen gelangten. Man errichtet jetzt in Oesterreich Denkmäler für große Krieger. Wir fangen an, es den anderen Ländern gleichzuthun, aber wir sind hinter ihnen zurück. Wir sind erst dabei, das militärische Verdienst in Erz zu verewigen, während die andern das hinter sich haben, während man anderswo darangeht, das bürgerliche Verdienst, die Ge-

danken großer Erfinder, welche Erlöser für die arbeitende Menschheit waren, die Arbeit selbst durch Monumente zu ehren, die nicht gerade Standbilder zu sein brauchen, damit sie verstanden werden von Jedem, der an ihnen vorübergeht. Eine solche Zeit muß auch bei uns kommen. (...)"[307].

Dieser Passus im „Neuen Wiener Tagblatt" von 1867 zeigt deutlich, daß zum „symbolischen Haushalt" einer modernen Nation nicht nur Kronen, Revolutionen, Kriege und Helden gehörten, sondern in zunehmendem Maße auch die „(...) bürgerlichen Heroen der Kunst, der Literatur, der Musik, der Wissenschaft (...)"[308]. Kennzeichnend für diese Bedeutungssteigerung des Bürgertums auf allen Ebenen ist auch das Faktum, daß nach einer langen Pause von über 200 Jahren (!) im 19. Jahrhundert wieder Medaillen auf Bürgermeister entstanden – die erste auf Johann Kaspar Ritter von Seiller (reg. 1851–1861), angefertigt von Carl Radnitzky im Jahr 1853; im Jahr 1877 wurde eine Medaille auf den liberalen Bürgermeister Cajetan Felder geschaffen[309]. Hinsichtlich größerer Denkmalanlagen für die „Heroen des Geistes" muß insbesondere der Arkadenhof der Wiener Universität genannt werden (1888 Aufstellung des ersten Denkmals). Zwar hatte Ferstel den Hof von Anfang an als einen „Campo santo" für Wissenschaftler gedacht, aber er hatte sich ihn quantitativ sicher nicht so gewaltig vorgestellt. Schon um die Jahrhundertwende fanden sich an die vierzig Monumente; hundert Jahre nach der Eröffnung der Ringstraße mußten sich fast weitere 100 um geeignete Plätze streiten[310].

Der bürgerliche Denkmalkult in seinen monumentalen Ausprägungen besitzt eine deutlich andere inhaltliche Orientierung als die dynastisch ausgerichteten Monumente, da nicht Fürsten oder Feldherren im Mittelpunkt stehen, sondern „Mitbürger", die als Entdecker, Erfinder, Wissenschaftler oder Künstler der Gesellschaft dienen. Dabei ist immer auch die politische Komponente zu berücksichtigen: Bei dem von Johannes Schilling ausgeführten Wiener Denkmal für Friedrich Schiller, das im Jahr 1876 enthüllt wurde, war – vor allem für Anastasius Grün und Ludwig August Frankl, die an der Spitze des Komitees standen – der Ausdruck geistiger Verbundenheit mit Deutschland nach dem Ausscheiden Österreichs aus dem „Deutschen Bund" (1866) ein wesentliches Motiv[311].

Die Geschichte der „bürgerlichen" Denkmäler in Wien beginnt mit den bescheidenen Statuen für den Entdecker Christoph Columbus (als Bahnbrecher neuer Handelsrouten) und den Freihandelstheoretiker Adam Smith (als Lehrer der Volkswirtschaftslehre und Förderer bürgerlicher Handelsbeziehungen), mit denen das aufstrebende Bürgertum im Jahr 1862 seinen ersten Monumentalbau im Ringstraßenbereich, nämlich die Wiener Handelsakademie, schmückte[312]. Hingegen widmete man keinem der großen Industrieunternehmer und Bankiers ein Denkmal[313]. Diese mußten sich mit Büsten (oder Statuetten) in den von ihnen initiierten wohltätigen Stiftungen begnügen, so Mautner im Kinderspital oder Bettina Freiin von Rothschild im Elisabeth-Spital. Zu erwähnen wäre auch das Denkmal für den Unternehmer Hermann Todesco in Gramatneusiedl (1866).



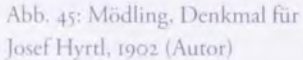

Abb. 45: Mödling, Denkmal für Josef Hyrtl, 1902 (Autor)



Abb. 46: Mödling, Denkmal für Kaiser Franz Joseph, 1902 (Autor)

Hatten die Wiener Bürger 1871 mit dem Denkmal für Erzherzog Ferdinand Maximilian noch ein Mitglied des Kaiserhauses geehrt, so schufen sie sechs Jahre später mit dem Monument für Bürgermeister Andreas Zelinka (reg. 1861–1868) im Stadtpark ein Denkmal für eine Persönlichkeit aus ihrem Kreis[314]. Bürgermeisterdenkmäler sind in Österreich grundsätzlich selten anzutreffen: Wichtig ist in diesem Zusammenhang jenes für Josef Schöffel (1832–1910), Bürgermeister von Mödling (1873–1882) und Reichsratsabgeordneter, am Schrannenplatz beim Rathaus in Mödling als Bronzebüste nach einem Entwurf von Victor Tilgner (1895)[315] und für Bürgermeister Johann Schöndorfer in Hallein (Stadtpark, Ende des 19. Jahrhunderts, 1960 aufgestellt)[316]. Das Denkmal für den Anatomen und Stifter des Waisenhauses Josef Hyrtl (1810–1894) am Josef Hyrtlplatz bei der Schillerstraße in Mödling (Abb. 45)[317] ist als Büste auf einer Stele gebildet. Daneben befindet sich ein Denkmal für Kaiser Franz Joseph, das den gleichen Typus wie jenes für Hyrtl vertritt (Abb. 46). Beide Werke sind im Jahr 1902 offensichtlich mit der Idee entstanden, bürgerliches Porträt und Herrscherporträt einander anzugleichen[318].

DER UMSTRITTENE ERFINDER JOSEF RESSEL

Besonders wichtig ist in diesem Zusammenhang das für Josef Ressel (1793–1857) bestimmte Denkmal von Anton Dominik Fernkorn[319]. Das Monument fand seinen Platz vor der Wiener Technischen Hochschule und wurde am 18. Jänner 1863 enthüllt. Da der Triestiner Stadtrat (aufgrund eines Gutachtens der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien, wonach Ressel nicht mit Sicherheit als Erfinder der Schiffsschraube zu bezeichnen sei, sondern vielmehr Zeichnungen von Schiffsschrauben kopiert und für seine Zwecke verwendet hätte)[320] ein Monument für den Erfinder ablehnte, wendete man sich 1862 an den Wiener Stadterweiterungsfonds, um einen Platz im Ringstraßenbereich zu finden, und befand, da es sich um ein „wissenschaftliches" Denkmal handelte, den Platz vor dem Polytechnikum am geeignetsten. Auch der Gemeinderat stimmte zu, und ein Jahr später war das Monument fertiggestellt. Als unterstützend agierte ein Bürgerkomitee, das am 30. Mai 1862 um Bewilligung zur Aufstellung des Standbildes ansuchte, um das „(…) Andenken eines Österreichers (…)" zu ehren, der „(…) mit seiner großen Idee allen Nationen (…)" den Impuls zur Umgestaltung des Schiffswesens durch die Einführung der Schiffsschraube gegeben hatte[321]. Ressel sollte demnach wie noch manch anderem aus den Reihen des Bürgertums die „(…) Anerkennung ihrer dankbaren Mitbürger (…)"[322] gesichert und die Nation sich in diesen Männern ihres eigenen Wertes bewußt werden. Ressel steht im Denkmal, einen geöffneten Zirkel in der Rechten haltend, in Zeittracht neben dem Modell seiner bahnbrechenden Erfindung, der Schiffsschraube (Inschrift: „IOSEPHO RESSEL / PATRIA AUSTRIACO / QUI OMNIVM PRIOR / ROTAM COCHLIDEM / PYROSCAPHIS PROPELLENDIS / ADPLICVIT / ANNO MDCCCXXVII"). Wahrscheinlich war bei der Enthüllungsfeier noch die Beifügung „NATIONE BOHEMICO" (!) auf dem Denkmal angebracht, wie dies Constant von Wurzbach berichtet[323]. Als widmende Figur wird in dieser Inschrift das Vaterland bezeichnet, als Widmungsträger Ressel als „Austriacus" im Sinne des „übernationalen" Österreich. Die vielfachen Besetzungen des Namens Ressel lassen sich sowohl den liberalen „Großösterreichern" der Ära Schmerling, die in Ressel einen „gesamtösterreichischen Heros"[324] sahen, als auch den Tschechen und den Slowenen, die Ressel jeweils für sich beanspruchten, zuordnen.

DER BÜRGERLICHE DENKMALKULT IN DER PROVINZ – DER INDUSTRIELLE JOSEF WERNDL

Ein völlig anders geartetes Beispiel für den bürgerlichen Denkmalkult stellt das Standbild des Gewehrfabrikanten Josef Werndl (1831–1889) von Victor Tilgner in Steyr (Promenade)



Abb. 47: Steyr, Denkmal für Josef Werndl von Victor Tilgner, 1894 (Autor)



Abb. 48: Steyr, Denkmal für Josef Werndl von Victor Tilgner, 1894, Medaillon des Gefeierten (Autor)

[1894][325] (Abb. 47) dar: Der Industrielle im Zentrum wendet sich im Straßenanzug, den Hut auf dem Kopf, an vier Arbeiterfiguren (Säbelmacher, Schmied, Tischler und Monteur), die, am Sockel sitzend, von der Arbeit ausruhen. Tilgners Lösung verringert in spürbarer Weise den Abstand zwischen der Denkmalfigur und dem Betrachter und eröffnet einen überaus veristischen Zugang zur Visualisierung des Großindustriellen. Der Auftrag zum Denkmal war aufgrund Tilgners persönlicher Kontakte zu Steyrer Industriellenkreisen ohne öffentliche Ausschreibung direkt an den Künstler ergangen. Die Rückseite des Monuments zeigt die Inschrift: „DIE / DANKBAREN MITBÜRGER / 1894" und rezipiert damit den bekannten Topos der Dankbarkeit des Vaterlandes oder des Herrschers[326]. Nicht ohne Grund variiert auch die Figur des Werndl-Denkmals – wie etwa auch Tilgners Mozart-Statue im Wiener Burggarten (1896) – in deutlicher Weise den prominenten Typus der Herrscherfigur mit „Allocutio"-Gestus und Marschallstab in der Rechten[327]. Verschiedene Elemente der frühneuzeitlichen Herrscherrepräsentation, etwa das Medaillon des Gefeierten (Abb. 48), erscheinen hier profaniert und in den neuen Zusammenhang des von seinen Arbeitern „gefeierten" Arbeitsherrn integriert. In zeitgenössischen Kommentaren zur Denkmalsenthüllung agiert Werndl „(…) mit der Rechten auf die ihn grüßenden Arbeiter hindeutend. (…) Der alte Arbeiter (…) hält in pietätvoller Erinnerung das Reliefporträt von Werndls Vater, Leopold Werndl 1797–1853 (…)"[328]. Wie bei Zumbuschs Wiener Maria-Theresia-Denkmal[329] erfolgt beim Monument für Werndl eine deutliche diagonale Verspannung über die Querachsen.

KÜNSTLERDENKMÄLER

Mit den Künstlerdenkmälern feierte die liberale Ära die „deutsche Kulturnation", während die staatstragenden Kräfte der Monarchie über das „Vaterländische" hinaus die österreichische „Staatsnation" im Vielvölkerstaat propagierten. Am Ende des Jahrhunderts bemächtigten sich die modernen politischen Massenbewegungen der Idee, Monumente zu errichten, und suchten das jeweils „Österreichische" im „Volkstümlichen" abzusichern, was bedeutet, daß in ein und demselben Werk *verschiedene* Identitätsangebote bedient werden konnten[330].

DAS WIENER DENKMAL FÜR FRIEDRICH SCHILLER

Der Wiener Bildhauer Johannes Meixner war für das älteste figurale Monument für Schiller in Österreich, das 1867 in Salzburg im Park des Palais von Baron Karl Schwarz errichtet worden war und 1941 im ehemals botanischen Garten gegenüber dem Festspielhaus eine Neuaufstellung erfuhr, verantwortlich (Guß von Anton Dominik Fernkorn)[331]. Die Anregungen zum prominenten Wiener Denkmal für Schiller[332] reichen weiter zurück: Sie wurzeln in den Schillerfeiern des Jahres 1859[333], als man im gesamten deutschen Sprachraum bestrebt war, dem Drang des Bürgertums nach Emanzipation von fürstlicher Herrschaft zugunsten einer einzigen deutschen Nation Ausdruck zu verleihen. Bildlicher Ausdruck dieser Feiern des Jahres 1859 ist etwa das „GEDENKBLATT / an die glänzende Feier des hundertjährigen Geburtsfestes Fr. Schiller, in Wien. / Den deutschen hochgebildeten Frauen"[334]. Das Erzhaus Habsburg und die offizielle österreichische Politik nahmen hingegen keinen Anteil an diesen Feiern[335]. Die Wiener Schillerfeiern von 1859 zielten in ihrer politischen Suggestion auf eine dreifache „Einheit" – auf die des Volkes, auf jene der deutschen „Kulturnation" über alle Staatsgrenzen hinweg und auf die des österreichischen Bürgertums – freilich nicht, ohne in den Festreden die Treue zur Dynastie zu bekunden. Das liberale Bürgertum unternahm somit rund um diese Feierlichkeiten eine Gratwanderung, da man *zugleich* eine staatlich-österreichische als auch eine ethnisch-deutsche Identität zu formulieren versuchte[336]. Mit der Katastrophe des Jahres 1866 wurde deutlich, daß in der Folge andere Identifikationsangebote schlagend wurden, wie etwa den Dichter nicht mehr als Träger eines Kulturvolkes allein, sondern diesen ebenso als Vertreter wahrhaft universaler Ideen zu präsentieren[337].

Während der Lokalpatriotismus seine kongeniale künstlerische Manifestation im Denkmal für Franz Schubert fand, spiegelt das Denkmal für Schiller, zu dessen Errichtung 1868 ein Komitee unter der Leitung von Anastasius Grün aufrief, die deutschnationalen Strö-

mungen wider. Das „Concurs-Programm" spricht in allgemeinen Wendungen davon, daß im Denkmal Schillers „(…) Ideale vom Staat und Menschenwürde, von Freiheit des Gedankens und Gewissens, von echtem Bürgerthume und sittlicher Erziehung der Menschheit (…)"[138] zu einem Gesamtbild zu vereinen seien. Der berühmte Dichter wurde deshalb auch als „(…) Apostel der Freiheit (…)"[139] gefeiert. Noch am 21. Dezember 1876 konstatierte die Beilage der „Deutschen Zeitung", die Menschen stünden vor dem Wiener Monument „(…) wie bei wundertätigen Altären (…)"[140]. Dies unterstreicht den Charakter dieses Monuments als quasi-nationale Wallfahrtsstätte. In Aufrufgedichten, Korrespondenzen und Glückwunschadressen zur Enthüllung wurde das Wiener Schiller-Denkmal als Protest gegen den Ausschluß Österreichs aus der deutschen Einigung sowie als Votum dafür gefeiert, in den Verband der deutschen Staaten zurückkehren bzw. mit den deutschen „Brüdern" verbunden bleiben zu wollen[141]. Zugleich sind damit die Schattenseiten eines sozialen Prozesses erreicht, der die Peripetie des Geschehens offenbart – sowohl hinsichtlich der Finanzkrise des Bürgertums nach 1873 wie auch in bezug auf die fehlende multinationale Integritätswirkung der – vor allem mit der deutschen Identität in Zusammenhang gebrachten – Figur Schillers. Auch der geheime Ehrgeiz bürgerlicher Initiativen, anläßlich der Errichtung von Denkmälern zur Selbstdarstellung der eigenen Schicht zu gelangen, wurde zunehmend kritisch beurteilt[142].

Die Enthüllung des Wiener Schiller-Denkmals fand am 10. November 1876 statt. Das Standbild Johannes Schillings ist im Zeitkostüm mit langem Rock, Stift und Heft in Händen haltend sowie einer inneren Stimme lauschend wiedergegeben. Die Sockelfiguren spielen auf die vier Lebensalter an und postulieren die Einwirkung des Dichters auf *alle* Kreise des Volkes: den Jüngling mit dem Wanderstab, den arbeitsfrohen Bürger (als Erzgießer!), den Greis in der Weisheit des Alters (mit einem Folianten) und die Mutter mit Kind. Diese realen Gestalten verbindet je eine an den Seiten des Sockels stehende und fast freiplastisch gestaltete Idealfigur: das Drama (im Medaillon eine tragische und eine satyrische Maske), die Epik als Jungfrau (mit dem Pelikan), die Weltweisheit (mit dem Kopf der Athene und der Eule) und die Dichtkunst (mit dem Pegasus)[143]. In Schillings Lösung wurden in innovativer Weise Prinzipien des späthistoristischen Formwollens in ein Renaissancegehäuse eingeschmolzen, gleichsam „(…) antikische Strukturen in bürgerlichen Realismus (…)"[144] übersetzt. Im Gegensatz zur Feier des Jahres 1859 wurde die Denkmalsenthüllung 1876 nicht mehr als „Volksfest" begangen, sondern diente der symbolischen Repräsentation des Bildungsbürgertums[145]. Die 1891 errichteten flankierenden Denkmalsbüsten, Nikolaus Lenau und Anastasius Grün darstellend, demonstrieren eine literaturgeschichtliche und nationalspezifische „Rahmung" des Schillerdenkmals im Sinne einer Überschneidung des Deutsch-Österreichischen mit der ethnischen Vielfalt der Monarchie: Mit Grün wurde nicht nur der Initiator des Schiller-Denkmals gefeiert, sondern auch der Kämpfer für das deutsch-öster-

reichische Volk, mit Nikolaus Lenau war der ungarische Adelige gleichermaßen gemeint wie der deutsch-österreichische Lyriker[346].

DAS DENKMAL FÜR FRANZ SCHUBERT IM WIENER STADTPARK

„(…) Wien ist reich an Männern, die sich nicht blos um die Stadt und Oesterreich, sondern auch um die Cultur überhaupt verdient gemacht haben, aber arm an Denkmälern, welche die Erinnerung an sie künftigen Geschlechtern überliefern. Der Sinn für geschichtliche Entwicklung blieb ungepflegt. (…) Denken konnte man, was man wollte; aber der Ausdruck des Gedankens, sei es in Schrift, Bild oder Erz, war, wenn nicht gänzlich untersagt, so doch gehemmt, soweit dies nur anging. (…)"[347]. Unmißverständlich wird in der Festschrift zur Enthüllung des Denkmals für Schubert (1872) der Drang nach Gleichberechtigung der nichtaristokratischen Gesellschaftsmitglieder ausgesprochen. Die Denkmalgeschichte reflektiert in gewisser Weise diese politische Emanzipation, da im Jahr 1868, dem Jahr der Grundsteinlegung des Schubert-Monuments, die erste parlamentarische Regierung „Cisleithaniens", das „Bürger- und Doktorenministerium", ernannt worden war[348]. Im Mai 1872 enthüllt stand das Schubert-Denkmal[349] noch in deutlichem Gegensatz zu den dynastischen und militärischen Feldherrndenkmälern des Neoabsolutismus, und auch der Aufstellungsort im Stadtpark war bewußt als Platz bürgerlicher Intimität gegen aristokratische Monumentalität im Rahmen urbaner Öffentlichkeit gewählt: 1868 kam es zum Vorschlag der Aufstellung des Denkmals in einer Baum- und Buschwerkgruppe, die dem Schöpfer des „Lindenbaums" angemesssener sein mochte. „(…) Aus grünem Laubgewind' ragt seit Jahren Franz Schubert's Marmorgestalt hervor (…)"[350] heißt es später in einem Aufruf für die Gestaltung eines Denkmals für Mozart.

Das Denkmal für Schubert galt eigentlich weniger dem Komponisten und seinem Werk, sondern vertrat vielmehr das „(…) Selbstdarstellungsinteresse des liberalen Bürgertums (…)"[351]: „(…) Auch er (Schubert [W.T.]) ist ein Sieger, ein Eroberer: er hat die Herzen der gebildeten Welt erobert (…)."[352]. Dies wird auch in der Übertragung des thronähnlichen Typus der Herrschermonumente auf den eines Künstlerdenkmals deutlich[353]. Der Männergesangverein wünschte sogar den einzig erhöhten Punkt im Stadtpark, den „Zelinkahügel", als Aufstellungsort. Josef Weilen formulierte die Empfindungen des in den Vordergrund getretenen Bürgertums im Gedicht „Zur Feier der Enthüllung des Schubertdenkmals": Die Wiener Bürgerschaft habe demnach alles „(…) was sie geistig schwer belastet hat / gleich jenem Festungswall, der sie beengt / mit frischem Muth und stolzer Kraft zersprengt. (…)"[354]. Im Jahr 1862 war die Gründung des Fonds zur Errichtung eines Schubert-Denkmals erfolgt. Das Programm der Konkurrenzausschreibung verlangte ausdrücklich „(…) eine Porträtsta-

tue Schubert's im strengsten Sinne des Wortes (…)“[155]. Ungeachtet der ungünstigen physiognomischen Voraussetzungen des äußerlich wenig attraktiven Schubert – dementsprechend empfahl die Fachjury, das Porträt auf eine Büste oder ein Relief zu beschränken – beharrten die maßgebenden Vertreter des Männergesangvereines auf einer repräsentativen Darstellungsweise[156]. 1868 fand die Grundsteinlegung statt und am 15. Mai 1872 die Enthüllung.

Nachdem Carl Kundmann alleiniger Gesprächspartner des Denkmalkomitees geworden war, schuf er drei verschiedene Entwürfe, die der Jury 1868 zur Beurteilung vorgestellt wurden. Zwei dieser Projekte bedienten sich der Brunnenform; von einem wird berichtet, daß es mit der Polyhymniafigur und einem Porträtmedaillon ausgestattet war. Etwa in die gleiche Zeit ist auch eine Zeichnung Moritz von Schwinds zu setzen, der das Schubert-Denkmal gleichfalls in Gestalt eines Brunnens mit allegorischen Figuren und einer Porträtbüste vorsah[157]. In seiner Schlichtheit und lebensvollen Natürlichkeit verbindet der von Nicolaus Dumba favorisierte Entwurf Kundmanns die „(…) klassischen Tendenzen mit einer echt wienerischen Note (…)“[158]. Das dekorative Talent des Bildhauers zeigt sich besonders in den ikonographisch wichtigen Sockelreliefs (Phantasie der Tonkunst, der Instrumental- und der Vokalmusik): „(…) In diesen Reliefs liegt offenbar der Schwerpunkt des Ganzen, da uns die Musik Schubert's denn doch mehr interessiert als seine Persönlichkeit. (…)“[159], trösteten sich die Anhänger der nicht verwirklichten Projekte.

DAS DENKMAL FÜR LUDWIG VAN BEETHOVEN IN WIEN

Im Jahr 1870 bildete sich ein Komitee, das die Säkularfeier zu Ludwig van Beethovens Geburtstag zum Anlaß nahm, die Errichtung eines Denkmals für den Komponisten[160] zu propagieren. Die Bedeutung dieses Monuments enthüllt die „Festschrift zur Enthüllung des Beethovendenkmals“ (Wien 1880), die in Schiller den „(…) Sänger des deutschen Volkes und in Beethoven den deutschesten aller Tondichter (…)“[161] verkörpert sieht. Beide Heroen sollten sich als Vertreter des Bürgertums auf die „deutsche Kulturnation“ beziehen, wobei Beethovens besondere Funktion im bürgerlich-emanzipatorischen Anspruch bestand[162]. Der Ausgang der im Mai 1873 ausgeschriebenen begrenzten Konkurrenz war mehr oder weniger vorherbestimmt: Die Annahme einer Professur in Wien bestand für Caspar von Zumbusch in der von staatlicher Seite getätigten Zusage der Durchführung monumentaler Aufträge[163]. Sein Entwurf war 1874 vollendet und vor jenem der Bildhauer Johannes Benk und Paul Anton Wagner zur Ausführung gewählt worden. Am 1. Mai 1880 konnte das Monument enthüllt werden, das ursprünglich gegen die Ringstraße gekehrt war und erst nach der Regulierung des Platzes 1899 um 180 Grad gedreht wurde, sodaß es heute gegen die Lothringerstraße blickt. Die Sitzfigur des Gefeierten ist von packender Realistik erfüllt, während

die allegorisierenden Sockelfiguren (Prometheus in kühner Drehbewegung, den Arm von einem Geier zerhackt, sowie eine geflügelte Siegesgöttin mit Lorbeerkranz) mehr ideal-klassisch gehalten sind. Als verbindendes Element zwischen diesen beiden Sockelfiguren ist ein anmutiger Reigen von neun Kindergestalten (an Beethovens neun Symphonien erinnernd!) aufzufassen, der den Unterbau entsprechend malerisch belebt. Innovativ ist hier, daß zur traditionellen Musikallegorie „(…) Aussagen über den Schöpfer der Musik selbst (…)“[364], dessen Wirken mit mythischem Vokabular vorgetragen wird, hinzutreten.

DAS MONUMENT FÜR FRANZ GRILLPARZER

Franz Grillparzer war im Jänner 1872 gestorben. Kurz darauf konstituierte sich ein Komitee zur Errichtung eines Denkmals[365] im Gedenken an den Dichter. Als Protektor gewann man Erzherzog Carl Ludwig. Johann Adolph Fürst zu Schwarzenberg erbat mit Schreiben vom 20. Februar 1875 vom Obersthofmeister die Zustimmung des Kaisers zur Aufstellung eines Monuments im Volksgarten. Diese Platzwahl kann als Novum bezeichnet werden, da man ein an sich *bürgerliches* Denkmal im *Einzugsbereich der kaiserlichen Burg* situieren wollte[366]. Schwarzenberg verwendete im Schreiben als Argument für seine Bitte um die ausnahmsweise Überlassung eines kaiserlichen Grundstücks den Hinweis, daß Grillparzer ein „(…) großer vaterländischer Dichter (…)“[367] sei. Ähnlich argumentierte der Ersteller des Denkmalprogramms, Alfred Ritter von Arneth, in seiner Ansprache bei der Enthüllung am 23. Mai 1889: „(…) Diese Allgemeinheit der Trauer um Grillparzer und die lebhafte Erkenntniss dessen, was Oesterreich an ihm verlor, gaben sich auch dadurch kund, dass gleich nach seinem Tode der Gedanke sich unaufhaltsam Bahn brach, es sei eine Pflicht für Oesterreich und für Wien, einem ihrer ruhmvollsten und edelsten Söhne in den Mauern seiner Vaterstadt ein seiner würdiges Denkmal zu errichten. (…) Und wie sein Genius die höchste dichterische Kraft in sich darstellt, welche Oesterreich jemals hervorbrachte, (…)“[368], und Rudolf Eitelberger, der die Möglichkeit einer Ausstellung der Modelle in seinem Museum bot, formulierte: „(…) wo es sich um ein Denkmal für einen gefeierten österreichischen Dichter handelt (…)“[369]. So wie beim Monument für Mozart betonte man also auch hier das „Vaterländische“ des Gefeierten, schrieb den Wettbewerb aber anders als beim Denkmal für Schiller (wo man sich an die deutschen Künstler gewandt hatte) nun an alle in „(…) Österreich-Ungarn geborenen oder daselbst ansässigen (…)“[370] aus und wandte sich neben der Wiener Akademie auch an jene von Graz und Prag sowie an die Kunstschulen in Budapest und Krakau. Dies illustriert nachdrücklich den fundamentalen *Wandel des Begriffs „Vaterland“* von der (eng gefaßten) Bezeichnung für den deutschen (Kultur-)Raum (Schiller-Denkmal) zur neuen (staatlich interpretierten) Heimat „Österreich-Ungarn“ und ihrer Völkerschaften



Abb. 49: Wien, Denkmal für Franz Grillparzer, 1889, Huldigung des böhmischen Königs Ottokar vor Rudolf von Habsburg, Vorzeichnung (Wien, Wien Museum)

(Grillparzer-Denkmal)[371]. Ferdinand Kürnberger formulierte in dieser Hinsicht[372]: „(...) Was wir brauchen, das ist etwas Österreichisches, ‚Vaterländisches', denn wir sind eigenthümlich. Also Grillparzer! Unser Grillparzer. (...)". Zwischen 1889 und 1891 fielen zudem mehrere Ereignisse, die den Rang Grillparzers als (deutsch-)österreichischen Nationalautor öffentlich dokumentierten, so etwa die Eröffnung des „Deutschen Volkstheaters" in Wien (1889), dessen Fassade ehemals die Büsten von Schiller, Lessing und Grillparzer (nach der Restaurierung durch Grillparzer, Raimund und Nestroy ersetzt) zeigte. Auch nach dem Zusammenbruch der Monarchie blieb Grillparzer für den Staat „Deutsch-Österreich" eine kulturelle Identifikationsfigur erster Kategorie[373].

Der erste Denkmalpreis wurde Carl Kundmann verliehen, der zweite einer Exedra-Anlage, die Rudolf Weyr unter Mithilfe von Carl von Hasenauer entwarf, der dritte Preis wurde Edmund Hellmers „Patria" zuerkannt. Keiner der drei prämierten Entwürfe sollte ausgeführt werden. Der Kompromiß bestand vielmehr darin, die besten Elemente der beiden erfolgreichsten Entwürfe (Weyr und Kundmann) zu vereinigen[374]. Das am 23. Mai 1889 enthüllte Denkmal kombiniert somit die Plastik Carl Kundmanns, die Architektur Carl von Hasenauers (die sich an zeitgleichen deutschen Denkmälern orientiert, etwa am Kriegerdenkmal in Kiel [1879 von Heinrich Moldenschardt]) und die Reliefs Rudolf von Weyrs: Sinnend sitzt Grillparzer inmitten einer Exedra, wie sie griechische Philosophen mit ihren Schülern benützten, um in schattiger Ruhe weise Gespräche führen zu können. Grillparzer thront somit inmitten der Bilder „seiner" Dichtungen: Als wandfüllende Reliefs sind links drei Szenen aus den romantischen Dramen („Die Ahnfrau", „Der Traum ein Leben" und „König Ottokars Glück und Ende") und rechts drei aus den antiken Dramen des Dichters („Sappho", „Medea" und „Des Meeres und der Liebe Wellen") gestaltet. Die in bezug auf die Nationalitätenfrage mehr als problematische Szene der Huldigung des böhmischen Königs Ottokar vor Rudolf von Habsburg (Abb. 49)[375] dürfte im Kontext des zu dieser Zeit

forcierten Kultes um den Begründer der habsburgischen Dynastie ausgewählt worden sein, um in dieser Weise nationalistisch motivierten Separationsbewegungen entgegenzuwirken.

Diese neue *Betonung des „Österreichischen"* im Denkmal für Grillparzer drückt sich auch in dem am 30. April 1905 am Wiener Schmerlingplatz enthüllten Denkmal Johann Scherpes für den Volksdichter Ludwig Anzengruber (1839–1889) aus, der als der „(…) größte Dramatiker des neuen Österreich (…)" nahe dem „(…) größten Dramatiker des alten Österreich (…)" (Grillparzer) plaziert werden sollte[176]: „Naturillusion"[177], vielleicht auch aufgrund der realistischen Ausrichtung der Dichtungen Anzengrubers, tritt hier an die Stelle großstädtischer Repräsentation: „Vaterland" meint jetzt nicht mehr Österreich als Teil des deutschen Raumes, sondern erscheint „herübergewandert (…) als Bezeichnung jener neuen Heimat Österreich-Ungarn und ihrer übrigen Völkerschaften (…)", wie der Historiker Alfred von Arneth, Obmann des Exekutiv-Komitees für das Grillparzer-Denkmal, anläßlich dessen Enthüllung formulierte[178]. Dahinter verbarg sich die Idee, analog zum Maria-Theresia-Denkmal (für das *politische* „Österreich") mit Grillparzer das *kulturelle* „Österreich" repräsentieren zu können[179].

Das Monument für Wolfgang Amadeus Mozart und die „Nobilitierung" des Künstlers

1792 errichtete der Grazer Kunst- und Musikalienhändler Franz Deyerkauf d.Ä. in seinem Garten einen freskengeschmückten Tempel (!) zu Ehren Mozarts in offensichtlicher Tradition barocker Gartendenkmäler und Kleinarchitekturen englischer Parkanlagen – ein unikales Privatdenkmal im Umfeld der österreichischen Frühromantik[180]. 1815 war ein Mozart-Denkmal von Carl Bertuch als gemeinsames Monument mit Haydn und Gluck, später auch Beethoven, in der Wiener Karlskirche vorgeschlagen worden[181], und 1842 trug sich der damalige Rompensionär Adam Rammelmayer mit Entwürfen für ein Denkmal der vier Tonheroen Gluck, Mozart, Haydn und Beethoven, das von einer Statue der hl. Cäcilie bekrönt werden sollte[182]. 1855 schließlich veröffentlichte der Wiener Gemeinderat einen Aufruf zur Errichtung eines Monuments für Mozart auf den Freihausgründen[183]. Später bildete sich ein Komitee, das von Anton Dominik Fernkorn ein Statuenmodell entwerfen ließ, und 1864 erging der Auftrag an den Bildhauer. 1865 hatte dieser eine – nicht erhaltene – Skizze fertiggestellt. Ein von Vincenz Pilz 1863 entworfener Mozart-Brunnen fiel hingegen durch[184].

Von einem Denkmal für Mozart sprach man in den achtziger Jahren wieder ernsthaft, als sich kurz nach dem Tode Richard Wagners (1883) ein Wagner-Denkmal-Komitee in Wien konstituierte, was nationale Gefühle im Sinne der Interpretation Mozarts als musikalischer

Lokalpatron (mit Nicolaus Dumba an der Spitze der „Mozartianer") hervorrief[185]. Die eingeleitete Subskription für das Denkmal Wagners wurde sogar rückgängig gemacht, da es als Ehrenpflicht angesehen wurde, dem „vaterländischen" Meister Mozart ein Standbild zu errichten. Danach entschloß sich das Comité zur Aufstellung des Denkmals auf dem Albrechtsplatz. Dort wurde das Monument am 21. April 1896 enthüllt[186]. Die entsprechenden Quellen[187] konnotieren die Person Mozarts eindeutig und sprechen vom „vaterländischen größten Meister", dem ein Denkmal errichtet worden sei. Auch Ferdinand von Saars Festgedicht zur Enthüllung des Mozart-Denkmals in Wien, gesprochen am 21. April 1896 von Josef Lewinsky[188], stellt eine eindeutige Verbindung zwischen Mozart und Wien her: „(...) Mozart – o, wie innig verwoben / Ist er mit unserer Kaiserstadt! / Schon als Kind bewundert, erhoben, / Pflückt in Schönbrunn er ein Lorbeerblatt, / Und nach des Jünglings Fahrten und Zügen / Grüßt er auf's neue den Donaustrand, / Wo er die Kraft zu den höchsten Flügen – / Wo er Liebe und Heimat fand! (...)". Der Aufruf zur Errichtung des Denkmals feierte den Komponisten als einen Inbegriff des Humanen, Versöhnenden und Harmonischen als „(...) des reinsten Wohllauts unerreichten Schöpfer (...)"[189].

Von den zahlreichen eingereichten Entwürfen zum zweiten Wettbewerb des Jahres 1890 wurde zwar Edmund Hellmers Vorschlag mit dem unter einer im Halbkreis angeordneten Kolonnade am Spinett sitzenden Heros in Inspirationshaltung preisgekrönt[190], doch konnte die Jury von der besseren Lösung Victor Tilgners überzeugt werden, sodaß diesem – auch aufgrund der vehementen Unterstützung Albert Ilgs – der Auftrag zugesprochen wurde: Die besondere Betonung des malerischen Elements bei Tilgner lenkt den Blick von der Gesamtwirkung auf die Details – von dem in Rokokotracht in der Partitur auf dem neben ihm stehenden Notenpult blätternden (und wie bei Hellmer inspiriert gegebenen) Komponisten auf die lebensnahen Kindergruppen, die zu den erzählenden Reliefs am Sockel (vorne: zwei Szenen aus „Don Giovanni", hinten: Mozart am Klavier) überleiten. Für die Basisfront war ursprünglich der Horazvers „DIGNUM LAUDE VIRUM MUSA VETAT MORI" vorgesehen; statt dessen entschied sich aber Tilgner für ein zeichnerisches Flachrelief mit zwei Szenen aus der genannten Oper nach Entwürfen von Ernst Pessler (1838–1900)[191]. Tilgner wollte Mozart nicht heroisieren, sondern mitten unter die Menschen stellen. Signifikant ist die Verwendung des Typus der „geöffneten" Haltung des halbdirigierenden und halbinspirierten Mozart – in offensichtlicher Anlehnung an österreichische Herrschermonumente der Barockzeit[192], ähnlich wie bei dem 1887 enthüllten Denkmal für Joseph Haydn vor der Mariahilferkirche in Wien[193]. Dahinter stand offensichtlich die prägende Vorstellung von der *Nobilitierung* der Komponisten über die Rezeption monarchischer Typik.

6 „Zentrum“ und „Peripherie“ als Erklärungsmodell für die österreichische Kunst des 19. Jahrhunderts?

„(…) Oesterreichs Stärke besteht in der Verschiedenheit der Provinzen, Verschiedenheit der natürlichen Lage, (der) Verhältnisse, Sprache, Völkerstämme hervorgebracht, welche man ja sorgfältig erhalten solle. (…)“[1].

„(…) Das Wesen Österreichs ist nicht Zentrum, sondern Peripherie. (…) Die österreichische Substanz wird genährt und immer wieder aufgefüllt von den Kronländern. (…)“[2].

„ZENTRUM“ UND „PERIPHERIE“ – EIN HISTORISCHES ERKLÄRUNGSMODELL?

Die Fragestellung „Zentrum“ und „Peripherie“ ist für die Geschichte und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts zentral. Dieser Problemkreis bezeichnet nicht nur die kulturelle Dimensionierung und die Verteilung von Schwerpunkten, sondern vor allem die Struktur von Entscheidungen: Das Zentrum ist zumeist als „(…) Mittelpunkt der Entscheidungsprozesse (…)“[3] anzusehen und kann somit prinzipiell auch als kulturell ausstrahlender Faktor betrachtet werden. In diesem Spannungsverhältnis werden zugleich Krisenmomente der Integration, der Identität, der Legitimität und der Distribution deutlich. Der neuere Postkolonialismus verwirft hingegen die Vorstellungen dichotomer hierarchischer Differenzen in der Spielart „Zentrum-Peripherie“, die demnach als Konstruktionen entlarvt werden[4].

Grundsätzlich existieren unterschiedliche „(…) Beziehungsgefüge von lokaler, regionaler und nationaler Identität (…)“[5]. Die Monarchen förderten einerseits bewußt die Staats- und Dynastiegeschichte: Systematisch und in allen Medien wurden die Kontinuitätslinien dynastischer, stammesmäßiger und verfassungsgeschichtlicher Provenienz gezogen. Auf der anderen Seite forcierten die Länder und Städte die lokalpatriotischen Verankerungen der Erinnerungskultur[6].

Der „klassische“ Regionalismusansatz der frühen Forschung beschrieb das Verhältnis zwischen Nation und Region in Gestalt eines „Antagonismus“[7]. Demgegenüber muß einschränkend festgestellt werden, daß es ein wesentliches Charakteristikum der historischen Entwicklung des 19. Jahrhunderts war, daß die „Region“ ihre Souveränität an die „Nation“ übertrug, im Gegenzug aber eine Anerkennung als konstitutiver Teil der Nation im Sinn einer „Verdolmetschung“ des Nationalen (ins „Regionale“) erfuhr[8]. Die Regionen waren

letztlich die entscheidenden Quellen von Veränderung und Modernisierung. Der Siegeszug des Nationalismus kann demnach nicht in rein abstrakter Weise beschrieben werden, sondern nur durch seine ständige *Konkretisierung und Übersetzung ins Regionale*, seine „Amalgamierung" mit den festgefügten Strukturen der Regionen[9]. Ebendieses Faktum ist essentiell für das Verständnis vieler Werke der bildenden Kunst, insbesondere der Denkmäler. Das Verhältnis zwischen der Nation und (ihren) Regionen ist somit wesentlich komplexer (aber auch flexibler) als vielfach angenommen. Die Nation stellt demnach keineswegs die „Summe" und „Einheit" der Orte einer Region dar. Sie existierte und agierte vielmehr durch die Institutionen der Regionen sowie die Lokalgeschichten. Im Gegensatz zum Nationalstaat mit seinen klar definierten Kriterien der Zugehörigkeit (z.B. Staatsbürgerschaft) verfügt die Region nicht über vergleichbare Quellen der Legitimation. Vielmehr waren hier „weiche" kulturelle Kriterien (Dialekte, Sitten, Trachten und Gebräuche) ausschlaggebend[10]. Den spezifischen sozial-politischen „Standort" einer Region bezeichnen Faktoren wie das Vorhandensein regionaler Zentren, die Existenz einer Oberschicht, Aktivitäten der Bildungszentren sowie der Konstrukteure bzw. Propagandisten von politischen und kulturellen Programmen. Diese Kriterien waren für die Konstituierung regionaler Identitäten im Verhältnis zum „Gesamtstaat" entscheidend.

„ZENTRUM" UND „PERIPHERIE" IN DER HABSBURGERMONARCHIE

Das Modell „zentrifugal" – „zentripetal" geht auf die berühmte Untersuchung von Oscar Jászi (1929) zurück: Zu den zentripetalen Kräften rechnete der Autor Dynastie, Kirche, Heer und Bürokratie. Der Problemkreis „Zentrum und Peripherie" besaß in der Habsburgermonarchie zudem eine eminent staatspolitische Seite: Mit dem „Oktoberdiplom" vom 20. Oktober 1860 und dem „Februarpatent" vom 26. Februar 1861 wurde die Gesetzgebung gleichmäßig auf den Kaiser, den Reichsrat und die Landtage der Kronländer aufgeteilt. Diese „Doppelgleisigkeit" zentralistischer *und* ständisch-autonomer Verwaltung fand während der gesamten franzisko-josephinischen Epoche ihre konsequente Fortsetzung. Neben den Behörden der Landesvertretung gab es eine staatliche Landesregierung, die unter der Leitung eines Landespräsidenten stand (in den Kronländern auch als „Statthalter" bezeichnet) und die kaiserliche Regierung gegenüber der Landesvertretung vertrat. Dies bedeutet, daß auf dieser Grundlage die Problematik von „Zentrum" und „Peripherie" der franzisko-josephinischen Epoche gleichsam strukturell inhärent war und ein ständiger Prozeß des Austausches zwischen Zentralismus und Föderalismus, der „Pluralität der Räume"[11], stattfand. Dies zeigte sich deutlich an den unterschiedlichen Positionen im Jahr 1848: Während sich in Wien ein Großösterreichertum zentriert hatte, bezogen die Landtage einzelner Länder

die „großdeutsche" Position. So erklärte der oberösterreichische Landtag in einer Adresse an den Kaiser, daß tausend Jahre gemeinsames Schicksal Österreich und Deutschland verbinden würden[12].

Dem Prinzip der Volkssouveränität stand das monarchischer Legitimität gegenüber; der administrative Zentralismus befand sich im Widerspruch zur Idee des Selfgovernment, und die Bedeutung der historisch überkommenen Länder vertrug sich schlecht mit der Schaffung neuer – ethnisch-nationalen Kriterien folgenden – Einheiten. Diese Antagonismen zeigt auch die Verfassungsgeschichte ab dem Jahr 1849[13]: So war es das erklärte Ziel Alexander Freiherr von Bachs und anderer Reformer des Neoabsolutismus, in Österreich den gegenüber dem westlichen Europa verzögerten Staatsbildungsprozeß mit Techniken rigoroser Zentralisierung voranzutreiben. Diese Strategien sollten in bezug auf kulturpolitische Maßnahmen etwa durch die Vereinigung aller Archive in einem „kaiserlichen Archiv" unterstützt werden. Die Gruppe um Leo Graf Thun-Hohenstein (1811–1888) und Ministerpräsident Johann Bernhard Graf von Rechberg (1806–1899) machte sich hingegen vehement für den Abbau des Zentralismus stark – eine Vorstellung, die im Majoritätsantrag des „Verstärkten Reichsrates" am deutlichsten zum Ausdruck kam, indem dort von der „Anerkennung der historisch-politischen Individualität der einzelnen Länder"[14] die Rede ist. Nach dem „Ausgleich" mit Ungarn (1867) war die lange und zäh verteidigte Reichseinheit dahin: An die Stelle des Kaisertums Österreich trat die dualistisch konzipierte Österreichisch-Ungarische Monarchie, in der Nationalismus und Konstitutionalismus die vorherrschenden Elemente darstellten[15]. Ein Großteil der Deutschliberalen wandte sich verhältnismäßig rasch von der bisher dominierenden Gesamtstaatsideologie ab und übertrug seine Vorstellungen und Wünsche vom Ganzen auf den westlichen Teil der Monarchie – Ideen, die mit der Einführung der Dezemberverfassung vom 21. Dezember 1867 Wirklichkeit wurden, da diese „Cisleithanien" zu einem „konstitutionellen" Staat prägte, der zwar – wie häufig betont – Eigenschaften eines dezentralisierten Einheitsstaates trug, jedoch auch dem Stellenwert der Länder und Gemeinden Rechnung trug[16].

„Vereinheitlichungen" waren ein „signifikanter Zug der habsburgischen Staatswirklichkeit"[17], und dies gilt auch für die kulturellen Identitäten, die einer Art „Homogenisierungspolitik"[18] – im Sinne einer Bedeutungsverminderung der anderen Symbolsysteme – unterworfen waren. Gerade zu Beginn der Regierungszeit Kaiser Franz Josephs wurde die bildende Kunst immer wieder als die Kraft entsprechender Zentralisierungstendenzen angesprochen, die mit der Visualisierung der österreichischen Staatsidee betraut werden könnte[19]: „(…) Je heterogener die Elemente sind, aus denen ein Staat besteht, desto mehr sind die geistigen Factoren in demselben berufen, zur Herstellung jener Gemeinsamkeit von Ideen, Gesinnungen und Überzeugungen, ohne welche ein Staat nicht bestehen kann, beizutragen. Denn die materielle Gewalt reicht wol (sic!) aus, Staaten zu schaffen, zur Er-

haltung derselben aber ist eine moralische Kraft nöthig. (...)"[20]. Ein Überblick über die neue Architektur Wiens vom März 1866 schließt mit der vielsagenden Feststellung: „(...) Hoffentlich wird es den centrifugalen Kräften, welche sich bemühen, das Reich in Stücke zu reißen, nicht gelingen, die Machtstärke der Monarchie zu brechen und die Residenz des Kaisers geistig und materiell herabzudrücken. (...)"[21].

„Vereinheitlichungen" waren – auch nach 1867 – ein wichtiges Ziel des Staates, der Verwaltung und des Adels, auch wenn hier durch die Ereignisse der Jahre 1859 und 1866 deutliche Grenzen gesetzt wurden. Im Gegensatz zu den „zentrifugalen" Tendenzen, den „Partialgeschichten" Böhmens, Ungarns, Kroatiens etc., wurden mit den „Reichsgeschichten", die das Gefühl der Zusammengehörigkeit stärken sollten, die Intentionen des „Gesamtstaats" betont[22]. Dem Programm der Reichszentralisation und „Vereinheitlichung" war unter anderem auch die Gründung des „Instituts für Österreichische Geschichtsforschung" im Jahr 1854 verpflichtet: Mit dieser Einrichtung war unter anderem die Absicht verbunden, die „vaterländische Geschichte" in den Gesamtstaatspatriotismus einzubinden – eine Konzeption, die unter Rückgriff auf historische Traditionen, die es aufzuweisen galt, den geistigen Unterbau für den politischen Zentralismus liefern sollte[23].

Im Gegensatz zu dieser starken Dynamik hat die Entdeckung der „Volkskultur" sowie lokaler und regionaler Traditionen, teils unter romantisch-historischen Vorzeichen, teils mit deutlicher Opposition gegen die alten und neuen zentralistischen Führungsschichten, eine wichtige „Identifikationsfigur für regionales Bewußtsein"[24] geschaffen. Zum Teil sind hier interessante Überschneidungen und Mehrfachkodierungen festzustellen, etwa wenn Gebhard Weiss im Jahr 1853 dem Kaiser nach dem Attentat vom Februar in Bregenzer Mundart (!) huldigte („Das Attentat auf Se. Majestät unsern geliebten Kaiser Franz Joseph I. am 18. Februar 1853").

Konstruktionen österreichischer „Identitäten" spielen sich ganz wesentlich in diesem Spannungsfeld von „Zentrum" und „Identität" ab. Dabei fehlte es nicht an warnenden Stimmen: „Die Provinz wird ignoriert" hatte der populärste österreichische Autor der Jahrhundertwende, Peter Rosegger, festgestellt, und Hermann Bahr, der selbst aus der Provinz, aus Linz, kam, schrieb einen entsprechenden Essay, „Die Entdeckung der Provinz"[25], in dem er den Traum einer neuen österreichischen Kunst artikulierte, die dann Realität werde, wenn wir „(...) ins weite Land zum Volke gehen. (...)"[26]. Gerade diese „plurality of regions"[27] macht im 19. Jahrhundert einen Wesensbestandteil österreichischer Identität aus[28]: Tschechische, slowenische, polnische und ungarische Künstler gingen nur zum Teil nach Wien, zum Teil aber sehr bewußt nach München oder Paris – nicht bloß aus Gründen der Qualität, sondern auch aus Motiven bewußter Abgrenzung: Nationale Zentren wie Krakau, Prag, Budapest, Agram oder Laibach wurden auch durch die Schaffung neuer kultureller Institutionen und durch den Bezug zu außerhalb der Monarchie liegenden Städten auf-

gewertet. Dieser Aspekt wachsender „Multizentralität"[29] ist für die europäische und österreichische Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts ein bedeutsames Phänomen. Die Anziehungskraft der Hauptstadt auf die Talente der Provinz war groß, umgekehrt wirkten viele Wiener Künstler im Ausland[30].



7 Die Rolle Wiens als Gegenpol zur habsburgischen Dynastie

DER RATHAUSPLATZ ALS ORT „MONARCHISCHER" IKONOLOGIE

Von großer Bedeutung für die inhaltliche Besetzung des Rathauses sind Entwürfe, die vor allem den Vorplatz betreffen: Victor Tilgner schuf 1888 (in Zusammenarbeit mit dem Architekten Robert Raschka) mit privater finanzieller Unterstützung des Freiherrn Friedrich von Leitenberger, des Inhabers des bedeutendsten Textilunternehmens der Monarchie, ein Modell zur Gestaltung des Rathausplatzes[1]. Dieser Entwurf darf als „(…) propagandistischer Vorstoß neobarocker Architektur und neobarocker Plastik (…)"[2] bewertet werden. Tilgners Stil fand besondere Zustimmung von seiten Franz Josephs: Unmittelbar an der Ringstraße plante er in der Achse zwischen Rathaus und Hofburgtheater ein riesiges Denkmal in Gestalt eines berninesken Baldachins auf Stufenunterbau – offensichtlich in Anlehnung an den Vermählungsbrunnen Fischers am „Hohen Markt": Die Figur des Reiters als „Allegorie des Ruhmes"[3] wird durch Viktorien auf den vier – den Baldachin umgebenden – Obelisken ergänzt. Der konkrete Bezug zur habsburgischen Dynastie bestand in der Verherrlichung des Ruhmes des Hauses, ohne daß auf ein bestimmtes Mitglied der Familie hingewiesen werden sollte.

Ein Kaisermonument auf dem Rathausplatz blieb auch weiterhin Gegenstand der Planungen. Otto Wagners Projekt des Jahres 1895[4], ein bescheideneres Denkmal für den Kaiser, aber ebenfalls in die Achse zum Burgtheater situiert[5], wirkte lange nach. Einen Nachklang bildete das aus den Typen barocker Trauergerüste entwickelte Grabmal für Bürgermeister Johann Nepomuk Prix auf dem Wiener Zentralfriedhof, entworfen ebenfalls von Tilgner[6]. Aus dem Jahr 1895 datiert ein Entwurf Rudolf Dicks zu einem Kaiser-Franz-Joseph-Denkmal am Rathausplatz, das dem Wagners in vielem ähnelt[7]. Otto Wagner greift in seinem letzten – wahrscheinlich erst nach 1916 entstandenen – Entwurf für ein Denkmal zu Ehren des Kaisers[8] einen Typus auf, der im ganzen 19. Jahrhundert beliebt war, eine Reiterfigur mit schreitenden Begleitfiguren, sich aber gerade in Wien auf keine lokale Tradition stützen konnte und deshalb anachronistisch wirken mußte.

NEUBAU UND PROGRAMM DES WIENER RATHAUSES

Erst durch das „Trennungsgesetz" vom 29. Dezember 1921 wurde Wien, bis 1918 ein Teil des Kronlandes, dann des Bundeslandes Niederösterreich, mit 1. Jänner 1922 zu einem selb-

ständigen Bundesland erhoben. Zwanzig Jahre nach der Niederwerfung der Revolution von 1848 war die Wiener Bürgerschaft stark genug, ein Projekt in Angriff zu nehmen, das als geradezu überfällig angesehen werden mußte – der Bau eines neuen und repräsentativen Rathauses. Am 22. Mai 1868 erfolgte die Ausschreibung. Gefordert war ein Entwurf, der nicht nur den praktischen Bedürfnissen Rechnung tragen, sondern auch der Würde Wiens als Haupt- und Residenzstadt sowie den künstlerischen Anforderungen der Monarchie gerecht werden sollte. Bis zum Einsendeschluß 1869 langten zahlreiche Projekte ein, davon 42 aus dem Inland[9]. Für Friedrich Schmidts Lösung sprach vor allem die „bestechende raumplanerische Lösung des Problems der Baufunktion“[10]. Sein Entwurf des Jahres 1869 sah für die Hauptfassade ein Skulpturenprogramm vor, das sich in weniger reicher Form auch bis über die beiden Seitenfassaden fortsetzte. Dieses skulpturale Programm war dazu ausersehen, den Neubau als ein Werk, das „(…) in achtunggebietender Distanz von der Ringstraße (…) zum Denkmal seiner selbst (…)“[11] werden sollte, entsprechend zu dekorieren und auszuzeichnen.

Im Jahr 1877 begann man (mit dem Fortschreiten des Baues), die plastische und malerische Ausstattung vorzubereiten. Zunächst arbeitete Archivdirektor Karl Weiß (1826–1895)[12] ein ikonographisches Programm für den Figurenschmuck der mittleren Teile und der Rückfassade aus. Ein zweites Konzept, ebenfalls auf Vorschlägen von Weiß basierend, wurde am 24. März 1880 dem Gemeinderat vorgelegt[13]. Darin wurde der plastische Schmuck der Hauptfassade zusammen mit den Skulpturen vor dem Erdgeschoß des Turmes, des großen Hofes und im Festsaal erneut zur Diskussion gestellt[14]. Entscheidend ist hier die offensichtliche Reduktion der Anteile dynastischer Ikonographie. So wurde nun die ursprünglich projektierte Statuenreihe von 14 österreichischen Herrschern aus den Häusern Babenberg und Habsburg gestrichen – gleichsam exemplarischer Ausdruck einer Schwerpunktverlagerung von der „(…) reichstragenden zu Gunsten der stadttragenden Symbolik (…)“[15]. Weiß selbst formulierte dabei die entsprechenden Leitgedanken der Konzeption[16]. Am 8. Mai 1880 legte Schmidt dem Gemeinderat das endgültige Programm für die plastischen Darstellungen der Hauptfassade, im Arkadenhof und im Festsaal sowie für die Ausschmückung der großen Säle mit Gemälden vor. Weiß wies seine Entwürfe einem Gremium zu, das fast ein Jahr brauchte, um schließlich am 16. Mai 1881 zu einer Entscheidung zu kommen. Darin wurden das inhaltliche Konzept der noch fehlenden Statuen und Reliefs beim Haupteingang unter dem Turm, die Standbilder im großen Hof sowie die plastische Ausstattung des Festsaales festgelegt. Dem Gremium gehörten Alfred Ritter von Arneth, Rudolf von Eitelberger von Edelberg, Jakob von Falke und Friedrich Schmidt an[17]. Die figuralen Skulpturen entstanden in zwei Etappen ab 1877/1878 und ab 1881 während des letzten Bauabschnitts[18].

DIE „SELBSTDARSTELLUNG" DER GEMEINDE WIEN

Die ursprüngliche Konzeption, eine Darstellung der Eröffnung der Wiener Ringstraße durch Franz Joseph von Reliefs mit dem Einzug Rudolfs I. und der Verleihung der Verfassung durch Kaiser Ferdinand I. im März 1848 flankieren zu lassen, wurde durch den neuen Programmvorschlag vom 16. Mai 1881 (Rudolf IV. anstelle von Ferdinand I.) ersetzt[19]. Der reiche plastische Schmuck der Fassade veranschaulicht nach der Vorstellung der Historiker und Künstler die politische Stellung Wiens, bezieht sich auf hervorragende Begebenheiten aus der Geschichte der Stadt und verkörpert, zum Teil in allegorischer Weise, die wichtigsten Elemente des bürgerlichen Lebens.

Am Turm, der von Karl Weiß in Konkurrenz zu St. Stephan gesehen wurde[20], kann man drei Hochreliefs mit Reiterfiguren erkennen: an der Stirnseite Kaiser Franz Joseph I. (von Caspar von Zumbusch), an der rechten Seite der Stammvater der habsburgischen Dynastie, König Rudolf I. (von Carl Kundmann)[21], und an der linken Seite Herzog Rudolf IV. (von Josef Gasser)[22]. Dafür, daß die Verbeugung vor dem Kaiserhaus nicht allzu tief ausfiel, sorgte sowohl die Art der Darstellung als auch der Ort der Anbringung dieser Reliefs: Die



Abb. 1: Herzog Leopold VI. verleiht Wien im Jahr 1221 das Stadtrecht, Xylographie in Bermann 1880 (Wien, ÖNB)

an den Flanken angebrachten Plastiken bleiben bei der repräsentativen Hauptansicht völlig verdeckt. Es handelt sich bei den genannten Reiterporträts um Reliefs von relativ geringem Format, die zudem an optisch wenig prominenter Stelle, in der Unterzone des Turmes unter der „Vindobona" (!), angebracht sind. Auffällig bleibt der offensichtliche Imperatorentypus (Lorbeerkranz auf dem Haupt und Typus der Reiterdarstellung in der Tradition des kapitolinischen Marc Aurel), der hier Verwendung fand (insbesondere bei Franz Joseph mit der ausgestreckten Rechten)[23]: „(…) Beinahe ließe sich sagen, daß der auf dem Balkon repräsentierende Bürgermeister das Bild seines Souveräns mit Füßen trete. (…)"[24]. Mit Rudolf I. und Rudolf IV. (der den Bezug zu Wien vertritt) werden die Anfänge der Dynastie im Mittelalter strapaziert. Unterhalb dieser Reliefs befinden sich nach altem Brauch drei Baumeisterbildnisse: der Porträtkopf des Architekten Friedrich Schmidt, der des Architekten und Bauführers Franz von Neumann und jener des Architekten und Bauführers Viktor Luntz[25]. Am Polygonturm des großen Hofes wurden Herzog Heinrich II. Jasomirgott[26], der die Residenz nach Wien verlegte, und Herzog Leopold VI., der Wien 1221 das älteste bekannte Stadtrecht verlieh, dargestellt (Skulpturen von Josef Beyer). Dies veranschaulicht auch eine entsprechende Xylographie bei Bermann 1880[27] (Abb. 1).

DIE BEDEUTUNG DER BABENBERGER IM KOMMUNALEN ZUSAMMENHANG

Die Visualisierung der Aktivitäten der Babenberger in Wien ist ein Themenkreis, der häufig aufgegriffen wurde, etwa in Leander Ruß' (1809–1864) Gemälde „Leopold VI. und die Wiener Bürger"[28] (1836) [Abb. 2], wobei hier der Maler den Typus der petrinischen Schlüsselübergabe aufgreift und für eine profane Darstellung adaptiert. Die den Wiener Bürgern zugute kommende Öffnung der Schätze zur Förderung von Handel und Gewerbe, vom Maler in Figuren mit Gewändern aus dem 16. Jahrhundert vorgetragen, ist ein Sujet, das den historischen Anlaß mit der konkreten Zweckabsicht verbindet, die im 19. Jahrhundert realpolitisch stets virulente Beziehung des Monarchen als „Wohltäter der Bürger" zu *seinem* Volk unter geschichtlichen Vorzeichen zu thematisieren, was im konkreten Beispiel besonders deutlich in der Hauptfigur wird, die als „Vermittlungsfigur" beider Bildhälften mit ausgestreckten Armen agiert. Diese ahistorische Darstellung des Babenbergerregenten gilt auch für Theodor Petters im Jahr 1847 für das Stift Lilienfeld gemalte Porträt Leopolds VI.: Es stellt den Herrscher (in Kettenhemd und Ritterrock) an einen Eichenbaum gelehnt dar und gibt damit das Idealbild eines „Ritters" wieder, ohne aber in irgendeiner Weise auf ein historisch getreues Aussehen abzuzielen. Leopold hält in der Rechten einen Plan des Stiftes Lilienfeld, in der Linken ein großes Schwert vor dem Hintergrund der idealisierten Landschaft des Traisentales[29]. Von Bedeutung ist auch, daß im 19. Jahrhundert bestimmte



Abb. 2: Leander Ruß, „Leopold VI. und die Wiener Bürger", Gemälde, 1836 (Wien, ÖG)

– und seltener dargestellte – Themenkreise wiederkehren: In den 1899 eröffneten und von Heinrich Lefler, Joseph Urban und anderen ausgemalten Räumlichkeiten des Wiener Rathauskellers sind an der Längswand eine Huldigung Vindobonas sowie Szenen (und Sagen) aus der Geschichte Wiens, unter anderem „Das Weihnachtsfest der Wiener unter Leopold dem Glorreichen 1227", zu sehen[30]. Die Epoche Leopolds VI. des Glorreichen wird auch in Eduard Veiths Vorhangbild des Volkstheaters (1889) thematisiert (Maifest)[31].

KAISER FRANZ JOSEPH I. UND RUDOLF IV.

Kaiser Franz Joseph I. ist in den Programmen der Hauptfassaden von Rathaus *und* Parlament an prominenter Stelle präsent. Ferstel bzw. sein Schwager und Nachfolger Karl Köchlin verlegten in der Wiener Universität diesen monarchischen „Blickfang" in das Innere: Die Kaiserstatue Zumbuschs (1888) nimmt hier keineswegs einen zentralen Platz ein,

sondern steht – quasi seitlich abgeschoben von der Hauptachse des Gebäudes – auf der „Juristenstiege"[12]. Im „Großen Festsaal" wurden den als Gründer der Wiener Universität angesehenen Herrscherpersönlichkeiten zwei große Standbilder gewidmet: Rudolf IV. (von Karl Schwerzek, 1885), dessen Porträt die Verbindlichkeit der gotischen Porträts Rudolfs des Stifters zeigt, und Maria Theresia (von Josef Pechan, 1886)[13]. Es sind dies Werke, die das neobarocke Stilideal mit Anleihen bei Balthasar Molls Plastiken vertreten. Die Themen der Fresken Ludwig Mayers im Gemeinderatssitzungssaal des Wiener Rathauses (1885) hatte bereits zwei Jahrzehnte zuvor Karl Swoboda in einem großen Kohlekarton behandelt: Das 1865 (und somit auf die Fünfhundertjahrfeier der Universität bezogene) datierte Werk zeigt wieder Rudolf IV. den Stifter, Albrecht I., Albrecht II., Ferdinand II., Maximilian I. und Maria Theresia mit führenden Vertretern der Wissenschaft[14]. Die Anknüpfung an Rudolf den Stifter war auch für die Standbilder Kaiser Franz Josephs I. und Kaiserin Elisabeths (1878) am Nordturm des Stephansdoms in Wien, geschaffen von Franz Erler, prägend. Im Zuge der Restaurierung und Regotisierung des 19. Jahrhunderts wurden seit 1854 die leeren Figurentabernakel an der Außenseite des Domes mit Statuen gefüllt: an der Nordseite mit Babenbergerherzögen, an der Südseite mit Vertretern der Habsburgerdynastie: Am Nordturm sind in einem Geschoß die Standbilder von Friedrich III., Maximilian I., Maria von Burgund sowie Kaiser Franz Joseph I. (im Vliesornat, auf dem Haupt den Chaperon) und Kaiserin Elisabeth zu sehen[15]. Franz Joseph, ein großzügiger Förderer des Stephansdomes (wie bereits Rudolf IV. als Stifter der Fürstenfiguren am „Bischofs-" und „Singertor"), tritt hier als Ordenssouverän, also in jener Würde, die durch Maria von Burgund an das habsburgische Geschlecht kam, auf[16].

DAS „BÜRGERLICHE" SKULPTURENPROGRAMM DES RATHAUSES

Über dem Hauptgesims ist das ganze Gebäude des Rathauses von einer – auf hoher Attika ruhenden – Brüstung umzogen: In dieser Höhe sind auf Postamenten Figuren gesetzt, wobei an der Vorderseite des großen Turmes das Standbild der „Vindobona" (mit Mauerkrone, Schlüssel und Schild)[17], flankiert von zwei Bannerträgern (mit dem Wappen der Stadt Wien und dem Reichswappen), angebracht wurde. Über die Auswahl der Personen, die in den anderen Standbildern dargestellt werden sollten, war man sich lange Zeit nicht einig. Schmidt hatte in einem Schreiben vom 24. März 1880 angeregt, zehn Herrscherbilder in Gestalt einer „Königsgalerie" aufzustellen[18], war jedoch von seinem Vorschlag bald wieder abgegangen. Heute zieren die Fassade zu beiden Seiten der drei zentralen Plastiken je 18 Figuren von Bürgersoldaten aus der Zeit des 16. bis 19. Jahrhunderts zur Veranschaulichung der „(…) Wehrhaftigkeit der Kommune in den wichtigsten Perioden der österreichischen Geschichte

(...)"[39] sowie Schildträger mit den Wappen der alten Wiener Vorstädte und der österreichischen Kronländer: Bürgersoldat 1529, Schildträgerin Alsergrund, Schildträgerin Erdberg, Bürgersoldat 1683, Schildträgerin Gumpendorf, Schildträgerin Hundsturm, Bürgersoldat 1805, Schildträgerin Josefstadt, Schildträgerin Landstraße, Bürgersoldat 1809, Schildträgerin Leopoldstadt, Schildträgerin Altlerchenfeld, Schildhalter von Salzburg, Kärnten, Tirol, Oberösterreich, Steiermark und Niederösterreich, Bannerträger von Wien, Schildhalter von Böhmen, Mähren, Schlesien, Krain, Galizien und Bukowina, Schildträgerin Margareten, Schildträgerin Mariahilf, Wiener Freiwilliger 1797, Schildträgerin Neubau, Schildträgerin Roßau, Wiener Freiwilliger 1805, Schildträgerin Schottenfeld, Schildträgerin Spittelberg, Wiener Freiwilliger 1848, Schildträgerin St. Ulrich, Schildträgerin Wieden und Wiener Freiwilliger 1859. Nicht ohne Bedeutung ist hier die Verbindung zu dem später von Albert Ilg erstellten Programm eines Statuenzyklus der Exedra der „Neuen Burg" in Wien (Ausführung ab November 1894)[40] mit einer Auswahl signifikanter Typen aus der österreichischen Geschichte. Bestimmendes Prinzip des Rathausprogramms ist jedoch vor allem die Visualisierung der *Wehrkraft* Österreichs bzw. Wiens.

Die Abfolge des Figurenzyklus folgt allerdings nicht dem chronologischen Ablauf der Ereignisse, sondern die Vertreter der Bürgerwehr einerseits und der Freiwilligen andererseits formulieren – anhand wichtiger historischer Ereignisse – einen Rückblick auf die Wiener Stadtgeschichte[41]. Wie auch bei den anderen Fassaden des Rathauses die Stadt Wien in ihrer wirtschaftlichen Stärke im Vordergrund steht, so erscheint hier der Verteidigungswille der Metropole in exemplarischen (aber anonymen) Figuren, die jeweils für bestimmte – und immer wieder reflektierte – Geschehnisse (Wiens *und* damit Österreichs!)[42] stehen (1529, 1683, 1797, 1805, 1809, 1848 und 1859), visualisiert: „Schicksalsdaten" österreichischer *und* Wiener Geschichte bilden somit die Basis für das stadtgeschichtlich ausgerichtete Programm des Rathauses. Die Verteidigung des städtischen Territoriums spielt bei dieser Konzeption nur eine vordergründige Rolle. Die essentielle Aussage besteht vielmehr in der Betonung der „(...) Autonomie und der eigenen Entscheidungsfähigkeit der Stadt gegenüber dem Reich (...)"[43]. Im Rahmen des gesamten Programms des Rathauses wird ständig das *Verhältnis zwischen Kaisertum und Stadtführung* thematisiert. In diesem Zusammenhang ist auch die Präsenz der habsburgischen Kronländer zu sehen: Die in der Mitte der Galeriereihe plazierten Statuen der Länder sollten in einem bestimmten Verhältnis zu Wien gesehen werden. Die „Vindobona" manifestiert hier unmißverständlich den Anspruch, als „wirtschaftliches und geistiges Zentrum"[44] der Kronländer zu fungieren. Ausführende Künstler der Statuen waren unter anderen Karl Costenoble, Ludwig Gloß, Edmund Hellmer, Edmund Hofmann von Aspernburg, Alexander Mailler, Franz Mitterlechner und Johann Silbernagel[45].

Die Risalite der Seitenfassaden schmücken Vertreter bürgerlicher Berufe vom einfachen Handwerker bis zum Arzt und Rechtsgelehrten: „(...) Während also die Schauseiten die Re-

präsentation der Stadt nach außen übernehmen, sahen sich an den Eingangsseiten die dort ein- und ausgehenden Bürger gleichsam selbst dargestellt. (...)"[46]. Es ist dies ein Aspekt des auf die Funktionalität und den Standort des Rathauses Rücksicht nehmenden Programms. In der Auswahl der einzelnen Berufsstände wird interessanterweise nicht unbedingt den wirtschaftlich bedeutenden Gewerben der Vorzug gegeben. Vielmehr drückt sich in dieser Konzeption der Wunsch nach einer *historischen Kontinuität mit dem Bürgertum des 16. Jahrhunderts* aus – gleichsam das Skulpturenprogramm als Ausdruck der „Wiederbelebung der selbstbewussten bürgerlichen Berufsstände des 16. Jahrhunderts"[47] – ähnlich wie in der Konzeption des „bürgerlichen" Wiener Festzugs des Jahres 1879. Wichtige thematische Aspekte der Vorderfront wie die „Vindobona" und die Personifikationen von „Stärke" und „Gerechtigkeit" werden an der Rückseite wieder aufgenommen. An dieser Rückfront finden wir im Mittelteil der Fassade – dort wo sich der Gemeinderatssitzungssaal befindet – ebenfalls figurale Dekorationen: Auch hier bildet die Figur der „Vindobona", ein Werk Edmund Hellmers, das Zentrum; rechts schließen die Allegorien der „Gerechtigkeit", „Stärke", „Kunst" und „Wissenschaft" an, links jene der „Weisheit", „Treue", „Erziehung" und „Wohltätigkeit"; an den äußersten Enden stehen zwei Waffenträger[48]. Interessant ist, daß – in Kenntnis der Rudolfinischen Plastik am Wiener Stephansdom – die Figur der „Vindobona" eine an der Plastik der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts orientierte formale Ausrichtung zeigt. Weitere Statuen, die bürgerliche Berufe darstellen, zieren die Seitenfassaden: an der Südseite (Lichtenfelsgasse) sind es Tischler, Mechaniker, Goldschmied, Musiker, Bildhauer, Baumeister, Maler, Waffenschmied, Schmied und Schuhmacher, an der Nordseite (Felderstraße) Schneider, Tuchmacher, Kaufmann, Buchdrucker, Rechtsgelehrter, Arzt, Wirt, Brauer, Bäcker und Fleischhauer[49]. Auf der Spitze des großen Turmes besitzt der „Rathausmann" legendären Charakter (ohne Fahnenstange 3,40 m hoch, Fertigstellung am 12. Oktober 1882). Das Modell für die Figur stammt von Franz Gastell. Der Kunstschlosser Alexander Nehr führte die Figur aus, wobei er sich an einer Rüstung Maximilians I. orientierte[50].

Während also die beiden Schauseiten den „Machtanspruch der Stadt und ihr Selbstverständnis"[51] demonstrieren, befinden sich an den Seitenfassaden Vertreter des Bürgertums in Form verschiedenster Berufsgruppen. Das Verhältnis der Skulpturen zum Baukörper ist durchgehend ein sehr eigenständiges: Die Figuren stehen hier frei vor den Fassaden und entwickeln dadurch als Freiplastiken ein starkes künstlerisches Eigenleben. Lediglich der Umstand, daß die meisten dieser Monumentalplastiken in sehr großer Höhe angebracht sind, läßt sie mit der Architektur zu einem Ganzen verschmelzen[52].

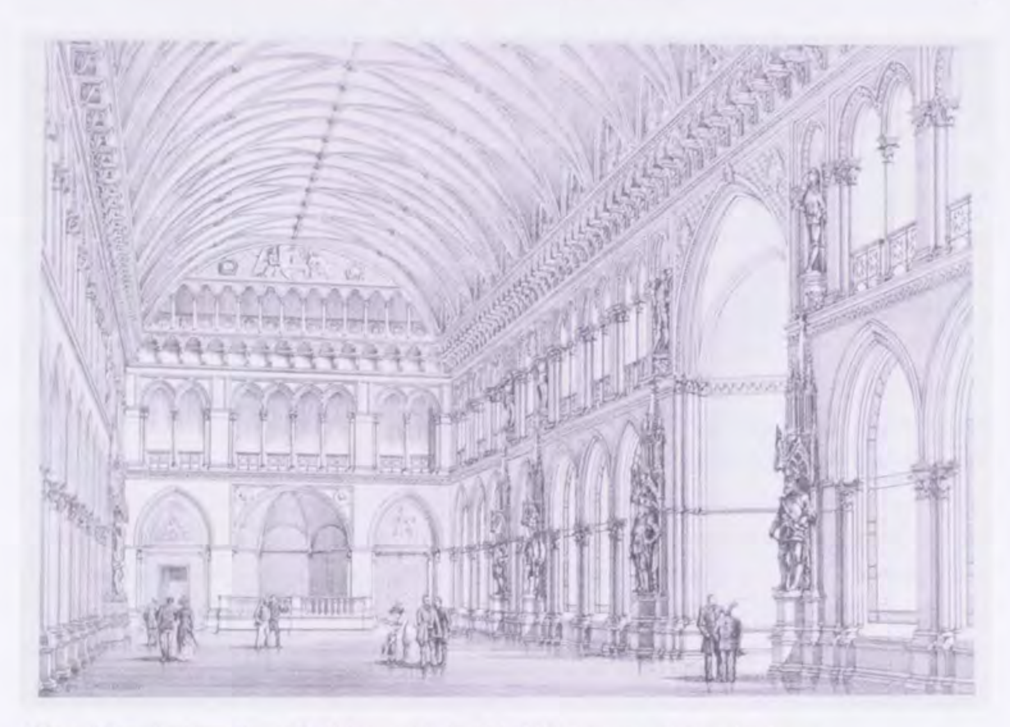


Abb. 3: Wien, Rathaus, Festsaal, Heliographie des k.k. Militärgeographischen Institutes, gezeichnet von C. Weinbrenner, 1883 (Wien, ÖNB)

DAS PROGRAMM IM INNEREN DES RATHAUSES

Der „Festsaal" des Wiener Rathauses, der größte Saal Österreichs, hier in einer Heliographie des k.k. Militärgeographischen Institutes (gez. C. Weinbrenner[53]) [Abb. 3] abgebildet, hat imposante Ausmaße: Er ist 71 Meter lang, fast 20 Meter breit und 17 Meter hoch[54]. Seine Abschlußwände ruhen auf spitzbogigen Arkaden, die gegen die Loggia mit Glasfenstern geschlossen sind. Ursprünglich war hier eine flache Decke geplant gewesen, später ein Spitzbogengewölbe. Da dies zu sehr an einen Kirchenraum erinnert hätte, entschloß man sich schließlich zu einer Stichkappentonne, die durch aufgelegte Kreuzrippen dem gotischen Charakter des Raumes angepaßt ist. An drei Seiten säumen Galerien den Saal, die über zwei besondere Stiegen vom Festsaal aus erreichbar sind. Für die Orchester waren an den Schmalseiten apsidenartige Nischen vorgesehen, die in den Bogenwinkeln mit von Otto König ausgeführten Reliefbildern von Mozart, Haydn, Gluck und Schubert verziert sind.

Ursprünglich bestand die Intention, die Decke des Festsaals mit insgesamt elf (drei großen und acht kleineren) Gemälden zu schmücken: Dem Programm Friedrich Schmidts

vom 24. März 1880 zufolge sollte auf dem großen Mittelbild „der österreichische Staatsgedanke" zum Ausdruck gebracht werden. In dem kleineren Bild zur Linken sollte die Befreiung Wiens von den Türken im Jahr 1683 Darstellung finden, wobei nach Schmidt die erfolgreiche Verteidigung unter Mitwirkung der Bürgerschaft als entsprechendes Thema zu wählen war, als Gegenstück rechts drei große Werke der Friedenszeit der Stadt in neuester Epoche – die Hochquellenwasserleitung, die Donauregulierung und (als historischer Abschluß) der Bau des neuen Rathauses selbst[55]. Hans Makarts hohe Honorarforderungen verhinderten jedoch die Realisierung dieses Vorhabens[56].

In die linke Erkerwand des Festsaals wurde am 12. September 1883, dem zweihundertsten Jahrestag der Schlacht am Kahlenberg, in feierlicher Weise die Urkunde der Schlußsteinlegung eingemauert. Damit ist eine eindeutige politische Manifestation verbunden. In der Bauurkunde heißt es: „In dankbarer Erinnerung an die heute vor 200 Jahren erfolgte Befreiung Wiens von der überlegenen Macht der Türken durch den Heldenmut seiner Verteidiger und Befreier beschlossen wir, die Weihe dieses für die Machtstellung Österreichs und für das Wiederaufblühen unserer Stadt so großen Gedenktages durch die Feier der Schlußsteinlegung zu erhöhen."[57]. Bürgermeister Felder nannte am Eröffnungstag das Rathaus eine „Veste der Wiener Bürger". Der Platz, auf dem das Rathaus steht, liegt zudem vor dem 1683 am meisten umkämpften Abschnitt der Stadtmauern[58].

Den künstlerischen Hauptschmuck des Saales bilden zehn steinerne Standbilder historischer Persönlichkeiten, die an den Arkadenpfeilern auf hohen Sockeln unter Baldachinen aufgestellt sind, wobei jeweils zwei Figuren in der Art einer Portalplastik zu einer Gruppe zusammengefaßt sind[59]: Im Programmvorschlag vom 24. März 1880 sind die zehn für den Festsaal ausgewählten Herrscher namentlich genannt: Franz Joseph I., Franz I., Joseph II., Maria Theresia, Leopold I., Ferdinand I., Maximilian I., Rudolf IV., Albrecht I. und Rudolf I. Nach einem neuen Programmvorschlag vom 16. Mai 1881 entfielen aber die Herrscherstatuen zugunsten einer Konzeption mit Bürgermeistern, Wohltätern und Verteidigern Wiens[60]. In chronologischer Folge sind Bürgermeister Konrad Vorlauf, der zweimal (1403–1404, 1406–1408) die Geschicke Wiens lenkte und im Habsburger Familienzwist als Parteigänger Erzherzog Ernsts sowie als Führer der patrizischen Partei der Rache Leopolds IV. zum Opfer fiel, und Bürgermeister Wolfgang Treu, der in den schicksalhaften Jahren um 1530 dreimal (1528–1530, 1532–1533 und 1536–1537) die höchste Bürgerfunktion bekleidete, dargestellt. Beide Statuen wurden von Johannes Benk angefertigt. In der nächsten Gruppe sieht man Niklas Graf Salm (von Franz Erler), den obersten Feldhauptmann Ferdinands I., der gemeinsam mit Wolfgang Treu 1529 die Verteidigung Wiens gegen die Türken leitete, sowie Ernst Rüdiger Graf Starhemberg (von Franz Erler), der als Stadtkommandant die Abwehrschlacht 1683 befehligte[61]. Die dritte Gruppe, ein Werk Anton Wagners, zeigt die Kampfgenossen Starhembergs, Bürgermeister Johann Andreas von Liebenberg und neben

ihm die Statue des Freiherrn Johann von Chaos, der 1663 das erste große Waisenhaus in Wien stiftete. Die beiden Standbilder neben dem Eingang von der Feststiege (von Werner David) stellen einerseits Johann Peter Frank, ein gebürtiger Pfälzer, der am Anfang des 19. Jahrhunderts in Wien als Hygieniker tätig war und die Reorganisation des Wiener Allgemeinen Krankenhauses betrieb, und auf der anderen Seite des Eingangs Josef Georg Hörl, jenen Bürgermeister (1773–1804), der im Lauf der Geschichte die längste Amtszeit aufzuweisen hat, dar. Während dessen Amtszeit konstituierte Kaiser Joseph II. den „Magistrat", setzte diesen an die Stelle des alten Stadtrates und verfügte die Wahl der Bürgermeister auf Lebenszeit. Die letzte Figurengruppe (ausgeführt von Victor Tilgner) zeigt Herzog Albert von Sachsen-Teschen, den Begründer der Wiener Albertina (zudem durch die „Albertinische Wasserleitung" bekannt), und Bürgermeister Stephan Edler von Wohlleben, der von 1804 bis 1823 amtierte und unter dessen Amtszeit der Wiener Kongreß stattfand[62]. Unzweideutig stellt dieses Programm, wie auch die eingemauerte Urkunde der Schlußsteinlegung zeigt, den Kampf gegen die Türken im 16. und 17. Jahrhundert sowie bedeutende Wiener Bürgermeister in den Vordergrund[63]. Aufgrund des Zweihundertjahr-Jubiläums der zweiten Wiener Türkenbelagerung sollte das Rathaus im September 1883 eröffnet werden. Daher wurde seit Mai dieses Jahres auch an allen Sonn- und Feiertagen, zum Teil sogar während der Nacht, gearbeitet[64]. Die im Festsaal dominierende *Bürgermeisterikonographie* fand unter anderem ein anschauliches Pendant in einer (nach 1874 entstandenen) Lithographie (nach Ferdinand Tewele)[65] mit dem Titel „Die Bürgermeister Wiens seit 600 Jahren / symbolografisch-historisches Tableau / Den Bürgern der Haupt- und Residenzstadt Wien gewidmet.": In zentraler Position ist hier Bürgermeister Dr. Cajetan Felder dargestellt, flankiert von Gruppen von Amtsvorgängern aus früheren Zeiten. Unten in der Mitte befindet sich eine Darstellung des Rathauses, links unten eine Veranschaulichung der Donauregulierung, rechts unten die Wiedergabe einer Hochquellwasserleitung (vgl. Schmidts Programm für die Decke des Festsaals von 1880), unten in der Mitte der habsburgische Doppeladler mit dem kaiserlichen Motto „VIRIBUS UNITIS" sowie in der Mitte oben die Personifikation der „Vindobona" – somit unterschiedliche Faktoren des politischen Verhältnisses zwischen dem „Gesamtstaat" und der Residenzstadt thematisierend, wie dies auch im Skulpturenprogramm des Rathauses selbst zum Ausdruck gebracht wurde. Diese Graphik, die deutlich Elemente der monarchischen Ikonographie integriert, verbindet Traditionspflege mit Hinweisen auf rezente Errungenschaften Wiens. Die Bedeutung des Anspruchs Bürgermeister Felders erkennt man auch in einem Gemälde Hans Canons (1876), das den Bürgermeister mit Doktormantel und Degen im historischen Kostüm vor der Vedute Wiens zeigt[66]. Dieses ungewöhnliche Werk verkörpert einen deutlichen politischen Anspruch durch die Rezeption von Elementen der Herrscher- und Adelsporträts der Frühen Neuzeit.

Von Franz Jobst sind fünf Blätter im Wiener Kunsthandel und ein in der Wiener Albertina verwahrtes aquarelliertes Blatt für die projektierte, aber nicht zur Ausführung gekommene Freskobemalung der beiden Seitenhöfe III und IV bekannt[67]. Ursprünglich waren für die malerische Ausstattung des Rathauses keine Fresken vorgesehen. Am 28. September 1886 erfolgte eine nähere Bezeichnung der malerischen Programmatik: Die Wand des magistratischen Sitzungssaales (mittlerer Hof III, Eingang Lichtenfelsgasse) sollte mit zwei Ratsherren aus der Zeit Kaiser Ferdinands I., die Wand des Waffenmuseums (mittlerer Hof IV, Eingang Felderstraße) mit der Bürgerwehr des 16. Jahrhunderts geschmückt werden. Die entsprechenden Blätter Franz Jobsts sind um 1888 zu datieren. Besonders auffällig ist der markante Verweis auf Themenkreise des 16. Jahrhunderts. Die zentrale Personifikation[68] ist durch das Abstützen auf dem Wiener Wappenschild und das Hochhalten eines Lorbeerkranzes als siegreiche Stadtgöttin Wiens (davor befindet sich eine Ansammlung von Waffen und Trophäen) zu identifizieren. Die beiden Inschriften „1529" und „1683" verweisen auf die beiden Türkenbelagerungen, die Inschrift „Gloria" zwischen den Daten der Türkenbelagerungen auf die ruhmreiche Rolle der Stadt während dieser Ereignisse[69].

Am 8. Juni 1881 erfolgte der Beschluß, vorerst die malerische Ausschmückung des Gemeinderatssaales sowie des Repräsentationssaales des Bürgermeisters in Angriff zu nehmen[70]. Der Gemeinderatssitzungssaal[71] bildet den Mittelpunkt der hinteren Front des Rathauses. Die reichkassettierte und vergoldete Decke, eine besondere Zierde des Saales, schuf Hofbildhauer Franz Schönthaler, der auch an der dekorativen Ausschmückung des Stephansdomes, des Arsenals, der Börse, der Oper und des Burgtheaters beteiligt war. Für die künstlerische Ausschmückung dieses Saales hat der Gemeinderat am 2. März 1883 detaillierte Richtlinien erlassen, was sogar soweit ging, auch die Größe der Figuren (!) vorzuschreiben: „(…) Die in den Vordergrund gestellten Figuren sollen Lebensgröße erhalten. (…)", heißt es unter Punkt 3 der Konkursbedingungen. Am 7. März 1883 erfolgte die „Konkurs-Aussschreibung zur Erlangung von Skizzen für die malerische Ausschmückung der in dem Friese an den beiden Stirnseiten des Gemeinderatssaales im neuen Rathause herzustellenden großen Fresco-Bilder" mit dem Einsendeschluß 1. September 1883[72]. Als Technik war Freskomalerei vorgeschrieben. Den Auftrag erhielt Ludwig Mayer, ein Schüler Leopold Kupelwiesers, und nicht Romako, dessen Entwurf (1880) eine satirische Note ins Spiel brachte[73]. Die beiden Schmalseiten des Saales zeigen Darstellungen aus der Geschichte Österreichs *und* Wiens; die Bogenfelder der Loggia – der Besuchergalerie – sind mit Allegorien geschmückt, welche die vielfältigen Aufgaben der Stadtverwaltung darstellen. Die Fresken behandeln (von der Besuchergalerie aus gesehen) auf der rechten Seite Ereignisse aus der Geschichte vom 13. bis zum 16. Jahrhundert, auf der linken Seite solche vom 17. bis zum 19. Jahrhundert[74]. Im rechten äußeren Eckfeld sind Rudolf I. von Habsburg (der den Wienern 1278 zum letzten Mal die Reichsfreiheit erneuert hatte) und sein Sohn Albrecht

I. (reg. 1298–1308) dargestellt. Albrecht baute eine Hausmacht auf, die auf die alten Bürgerrechte nur wenig Rücksicht nahm. Nach dem mißglückten Aufstand der Wiener ließ er sich Treue schwören, zerschnitt alle ihre Rechtsbriefe (1288) und verlieh der Stadt 1296 ein stark geschmälertes neues Stadtrecht. Die rechte Seite des Saales ist der Epoche Rudolfs IV. (reg. 1358–1365) und seines Bruders Albrecht III. (reg. 1365–1395) gewidmet, unter anderem mit Darstellungen der Grundsteinlegung zum hohen Turm von St. Stephan durch Rudolf den Stifter mit Bürgermeister und Rat der Stadt Wien im Hintergrund[75], der Gründung der Wiener Universität mit lehrenden Professoren, Scholaren sowie der Figur des die Stiftungsurkunde haltenden Rektors und mit verschiedenen Szenen der bürgerlichen und sozialen Reformen des ausgehenden 14. Jahrhunderts (Münzwesen, Heranziehung von Adel und Geistlichkeit zur Steuerleistung, Aktivitäten der Handelsleute und Gewerbetreibenden als Hinweis auf die Blüte der Stadt durch die Freibriefe Herzog Albrechts III. und Weinbau Niederösterreichs). Das anschließende Eckfeld an der Innenseite ist den Kaisern Friedrich III. und Maximilian I. gewidmet und erinnert an die Jahre des Bruderzwistes und die Belagerung des Kaisers in der Hofburg (1462), die Verleihung des Wappenbriefes (1461/1464), die Besetzung Wiens durch Matthias Corvinus (1485/1490) und den Niedergang der handelspolitischen Stellung der Stadt zu Beginn des 16. Jahrhunderts. Das linke Eckfeld an der Innenwand des Saales beginnt mit Kaiser Leopold I. (1658–1705) und Prinz Eugen von Savoyen – damit an den Kampf gegen die Türken und den Aufstieg Österreichs zur europäischen Großmacht erinnernd. Die linke Seite des Saales ist der Epoche Maria Theresias und Josephs II. vorbehalten: Die Kaiserin und der Mitregent (und spätere Alleinherrscher) sind von den hervorragendsten Staatsmännern, Gelehrten und Künstlern ihrer Epoche umgeben (unter anderen von Wenzel Reichsfürst von Kaunitz-Rietberg, Gerard van Swieten, Nikolaus Freiherr von Jacquin, Martin van Meytens und Wolfgang Amadeus Mozart)[76]. Joseph, zur Linken seiner Mutter, wendet sich huldvoll den vor ihm knienden Bauern zu, die er 1781 von der Leibeigenschaft befreite. Ihm zur Seite erkennt man unter anderen Kardinal Christoph Anton Graf Migazzi, den Wiener Bürgermeister Josef Georg Hörl sowie Franz Anton von Zauner und Jakob Matthias Schmutzer als Repräsentanten der bildenden Kunst. Zu beiden Seiten dieses monumentalen Freskos sind die Führer der österreichischen Armee im „Siebenjährigen Krieg" und im Türkenkrieg des Jahres 1788 zu Pferde dargestellt (auf der Seite Maria Theresias Daun, Khevenhüller und Liechtenstein, neben Joseph Laudon und Lacy). Das Eckfeld an der Außenseite des Saales schließt mit Kaiser Franz II. (I.) und seinem Bruder Erzherzog Carl, dem Sieger von Aspern (1809), ab. An die Franzosenzeit erinnern auch die beiden am Korridor vor dem Gemeinderatssitzungssaal angebrachten Gedenktafeln aus schwarzem Marmor (aus den Ratssälen des Alten Rathauses), die in deutscher und lateinischer Sprache das besonnene Verhalten der Wiener Bürger in den Zeiten der französischen Invasion 1805 und 1809 rühmen. Die beiden 1889 entstandenen und von August Eisenmen-



Abb. 4: August Eisenmenger, „Magistratsratssaal" im Wiener Rathaus, Entwurf zur „Apotheose der Vindobona", 1889 (Wien, ÖNB)

ger (1830–1907) geschaffenen Allegorien als Deckenbilder des „Magistratsratssaals" sind verlorengegangen. Allerdings verwahrt das Wien Museum[77] die entsprechenden Ölskizzen zu diesen ikonographisch äußerst interessanten Gemälden, deren Themenkreise die „Apotheose (bzw. Entschleierung) der Vindobona" (mit Stadtkrone und Wiener Stadtwappen)[78] (Abb. 4) sowie eine allegorische Würdigung der Stadterweiterung bilden.

8 Niederösterreichs Anspruch auf die Rolle als „Kernland" Österreichs

Die schlechte wirtschaftliche Situation zur Mitte des 19. Jahrhunderts sowie das Streben der Stände nach einer Abänderung der Landesverfassung führten letztlich zum Ausbruch der Revolution von 1848. Erst das „Februarpatent" von 1861 schuf die Grundlage für die Landesverfassung des Erzherzogtums Österreich unter der Enns, welche die Landesordnung und die Landtagswahlordnung enthielt[1].

Die enge Verbindung zwischen Staat und Kirche verkörpert in symbolischer Hinsicht der österreichische Erzherzogshut, der von Maximilian III. 1616 gestiftet wurde und zugleich Kopfreliquie des hl. Leopold als auch Landeskrone des Erzherzogtums Österreich war. Zum ersten Mal wurde diese Insigne 1620 bei der Erbhuldigung Kaiser Ferdinands II. verwendet, zum letzten Mal im Jahr 1835[2]. Von den verschiedenen Exemplaren des Erzherzogshutes, die als „österreichische Kronen" angesprochen werden können, bildet das für die Erbhuldigung der Stände Niederösterreichs benützte Herrschaftszeichen in Klosterneuburg ein „überregionales Symbol"[3]. Die besondere Relevanz des Kultes des hl. Leopold erkennt man auch daran, daß dessen Bedeutung für die bildende Kunst nicht alleine unter dem Aspekt der Gründungslegende des Stiftes abgehandelt werden kann. Ein frühes Beispiel einer darüber hinausgehenden Sinnstiftung stellt das „Leopoldi-Festbuch" (Wien 1714) dar, das in zwölf Schabkunsttafeln die Herrschertugenden, gleichsam als Biographie in Bildern (in Gestalt von Darstellungen aus der Bibel), vorstellt: Weisheit in der Regierung, Lauterkeit des Ehelebens, Milde gegenüber den Untergebenen, Freigebigkeit gegenüber den Dürftigen, Tapferkeit im Kampf, Demut in der Würde, Frömmigkeit, Ergebenheit gegenüber der Kirche, Gerechtigkeit im Handel, Gottesfurcht, Heiligkeit im Sterben und Seligkeit im Himmel[4]. Im wesentlichen erfolgt hier eine biblische Einkleidung prominenter Herrschertugenden, die später ohne biblische Interpretation – vor allem auf den Stammvater Rudolf I. bezogen – bildliche Darstellung finden sollten.

DER HL. LEOPOLD ALS BESTIMMENDE IDENTITÄTSKONSTANTE IN DER GESCHICHTE DES LANDES

Hinsichtlich des Kultes des hl. Leopold muß insgesamt festgestellt werden, daß trotz einer großen Blüte in der bildenden Kunst (besonders in der Graphik) die große Zeit der

Leopoldsverehrung im 19. Jahrhundert vorbei war. Die Kunst dieses Jahrhunderts suchte „(…) ein anderes Verhältnis zu St. Leopold (…)"[5] aufzubauen, und dies stärker im Sinne einer pflichtbewußt-dynastietreuen Ausrichtung und Achtung gegenüber dem großen Landesfürsten. Trotzdem blieben der hl. Leopold und die Babenbergerdynastie nach wie vor wichtige Themenkreise. So schrieb der „Verein zur Verbreitung guter katholischer Bücher" im November 1832 folgende Preisschrift zur Bearbeitung aus: „Leopold IV. aus dem Hause Babenberg, Markgraf von Österreich, ein Zeit- und Sittengemälde"[6].

Besonders die Gründungslegende Klosterneuburgs stand im Blickpunkt künstlerischer Intentionen: Ein von Leopold Beyer (1789–1877) angefertigter Kupferstich (und Radierung) [um 1840], „Die Gründung des Stiftes Klosterneuburg" (Wien, Albertina), greift auf ein Ölbild Heinrich Schwemmingers (um 1840) im Stiftsmuseum Klosterneuburg[7] zurück. Von Schwemminger, der sich des Themas der Schleierauffindung durch den hl. Leopold mehrmals annahm, existiert auch ein signiertes und datiertes Gemälde (1840) im Stiftsmuseum von Klosterneuburg[8], in dem er auf die Visualisierung der Marienerscheinung verzichtete. Betont ins Bild gesetzt ist hier die Markgrafenburg auf dem Gipfel eines kühn überzeichneten Leopoldsberges. Schwemminger schuf um 1830 auch eine grau lavierte Bleistiftzeichnung zu diesem Thema, die in der Wiener Albertina[9] aufbewahrt wird.

Von Leopold Beyer stammt ein Stahlstich (nach Franz Joseph Dobiaschofsky), um 1840 entstanden, der erneut den Verlust des Schleiers thematisiert, diesmal gesehen aus dem Inneren der Burg[10] – als Motiv auf einer Seidenstickerei wiederverwendet[11]. Der inhaltlich zentrale Verlust des Schleiers ist auch als (historisierender) Kupferstich Johann Blaschkes im 19. Band von Joseph Freiherr von Hormayrs „Oesterreichischer Plutarch" (1814) präsent: Ähnlich wie auf den gotischen Tafelbildern und Miniaturen stehen Leopold und Agnes am Fenster der Burg, als der Schleier davonfliegt[12]. Gleichsam im Märchenton – als idyllischer Ritt durch den Wald – schildert eine Lithographie Joseph Trentsenskys (nach Moritz von Schwind) im Zyklus „Österreichs Sagen und Heldenmahle" (um 1823) das Ereignis der Auffindung des Schleiers[13]. Das bedeutende Geschehen ist zudem Teil der großen vaterländischen Bilderchroniken, besonders Anton Zieglers „Vaterländischer Bilderchronik" (1848)[14], worin aber das Ereignis fälschlich mit Leopold IV. in Zusammenhang gebracht wird.

Durch den Erfolg der „Speisung der Fünftausend" für das Refektorium der Mechitaristen in Wien aufmerksam geworden, erhielt Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld (1788–1853) vom Stift Klosterneuburg im Jahr 1842 den Auftrag für die Anfertigung eines Bildes mit dem Thema der Gründungslegende des Stiftes an der Stirnwand des Refektoriums[15]. Neben der literarischen Basis ist vor allem die intensive spätmittelalterliche Auseinandersetzung zu beachten, die in dem aus dem Jahr 1505 stammenden Leopoldszyklus Rueland Frueaufs d.J. einen wichtigen Schwerpunkt besitzt. Unmittelbar anregend für

Schnorr könnte zudem das entsprechende Exemplar aus Sigmund Ritter von Pergers kolorierter Aquatintafolge der „Szenen aus der Vaterlands-Geschichte" (Wien 1813)[16] gewesen sein. Schnorr erweitert allerdings die Darstellung Pergers um anekdotenhafte Details, die zwar in keinem direkten Zusammenhang mit dem Ereignis stehen, dieses aber märchenhaft-poetisch ausdeuten und den Stimmungsgehalt entsprechend verstärken. Als mögliches Pendant zu Schnorrs Schleier-Auffindung ist „Die Gründung von Klosterneuburg" (um 1840/1842) Moritz von Schwinds[17] anzusprechen.

Jenseits der üblichen Visualisierungen dieses Themas bewegt sich eine späte und mit 1850 datierte und signierte Feder- und Kreidelithographie von Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld im Stadtmuseum Klosterneuburg[18] aus der Folge „Original Zeichnungen der vorzüglichsten Künstler der österreichischen Monarchie", die sich von Schnorrs 1842 geschaffenem Gemälde deutlich unterscheidet: Der hl. Leopold in Rüstung und mit Heiligenschein kniet vor dem riesigen Holunderstrauch, in dessen Ästen der Schleier hängt. Ihm erscheint nicht die Jungfrau Maria, sondern – nun gleichsam ins Allegorische gewendet – ein Engel mit Fahne (mit der Bezeichnung „AUSTRIA"), der ihn auf die Erscheinung einer befestigten Kirche hinweist, die nun keinerlei Ähnlichkeit mit der Stiftskirche aufweist, dafür aber deutlich an die Kirche auf dem Wiener Leopoldsberg erinnert. Vor Leopold auf dem Boden liegt nicht – wie üblich – der Erzherzogshut, sondern die heraldische Kaiserkrone. Eine derart augenfällige Verknüpfung der Schleiersage mit der patriotischen Thematik ist ab der Biedermeierzeit verstärkt anzutreffen.

MITTELALTERLICHE ARCHITEKTUR ALS „BEDEUTUNGSTRÄGER"

Das hinsichtlich seiner überlieferten Erscheinung, seines Umfangs und der damit verbundenen Kosten größte kirchliche Bauvorhaben des Historismus im heutigen Österreich stellt die „Reromanisierung" der Klosterneuburger Stiftskirche und der neugotische Ausbau ihrer Türme dar. Einen Blick auf die Stiftskirche vor der Veränderung der Türme ermöglicht Rudolf von Alts Aquarell (1882)[19]. Die unter der Leitung von Friedrich von Schmidt durchgeführten Arbeiten setzten 1882 ein und gelangten 1893 zum Abschluß. In die Jahre 1882 und 1883 fallen die Maßnahmen, die das überkommene Erscheinungsbild der Stiftskirche am stärksten veränderten, nämlich der Ausbau der beiden Fassadentürme. Friedrich von Schmidt glich sie ungeachtet ihrer unterschiedlichen Entstehungszeit (Ende des 14. Jahrhunderts [Südturm] bzw. vierziger Jahre des 17. Jahrhunderts [Nordturm]) und ihrer formalen Verschiedenartigkeit in den vorhandenen Abschnitten durch bereichernde Hinzufügungen und formale Korrekturen einander an[20]. Ulrike Seeger machte zu Recht darauf aufmerksam, daß der Schmidt-Schüler Josef Schömer an der Restaurierung der Klosterneu-

burger Stiftskirche nicht nur betreuend und ausführend, sondern auch planend mitwirkte: Als sich das Stift zu Beginn der achtziger Jahre dazu entschloß, nach dem Kreuzgang auch die schadhafte Westfassade zu renovieren, kamen nicht die Restaurierungs- und Vollendungspläne Schmidts zur Ausführung, sondern die seines Schülers Schömer, die vorsahen, den im 17. Jahrhundert in gotisierenden Formen errichteten Nordturm beizubehalten. Was in Klosterneuburg ab 1883 unter der Leitung Schömers zur Ausführung kam, stellt gleichsam ein Pasticcio aus den Plänen Schmidts dar[21].

Schmidts Restaurierungsentwurf der Westfassade der Stiftskirche Klosterneuburg aus dem Jahr 1874[22] lehnt sich deutlich an die Westfassade von St. Stephan in Wien an. Die Einbeziehung lokaler und bekannter Vorbilder dürfte auch das Ziel gehabt haben, eine „historisch glaubhafte Lösung" für die Fassade vorzulegen, für deren Vollendung keine entsprechenden gotischen Planrisse zur Verfügung standen[23]. Die Auseinandersetzung Schmidts mit der Grundrißstruktur der Kirche und den beiden Räumen des Südturmes darf als archäologische Unternehmung bezeichnet werden, bemühte er sich doch erfolgreich um die Rekonstruktion des Ursprungsbaus[24]. Das Stift Klosterneuburg verdankt den unter der Oberleitung Schmidts durchgeführten Rekonstruktionen auch die Realisierung der von 1869 bis 1881 vorgenommenen durchgreifenden Renovierung des Kreuzgangs und des zugehörigen Brunnenhauses (Agneskapelle) sowie der Wehinger- oder Freisinger Kapelle. Letztere ist hinsichtlich ihrer Ausgestaltung mit Ausnahme einiger weniger Reste eine vollständige Neuschöpfung der siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts[25]. Die Art und Weise, wie der Schmidt-Schüler Dominik Avanzo (1845–1910) in den Jahren 1875/1876 für die niederösterreichische Zisterzienserstiftskirche Lilienfeld ein Regotisierungskonzept erstellte, zeigt – verglichen mit dem Vorgehen Schmidts in Klosterneuburg – vergleichbare Merkmale. Die Vorstellung Avanzos vom historischen Aussehen des Lilienfelder Chores ist aus heutiger Sicht allerdings nicht einmal ansatzweise haltbar[26].

Gotische Architektur und dynastische Identität

Die niederösterreichische Pfarrkirche Jedenspeigen (Ort der Marchfeldschlacht 1278) wurde 1858/1859 nach den Plänen des Wiener Architekten Franz Sitte, des Vaters des bekannteren Camillo Sitte, dergestalt umgestaltet, daß nördlich der bestehenden Anlage ein Seitenschiff angefügt wurde (Abb. 1). In einer 1856 in Wien erschienenen anonymen Schrift mit dem Titel „Zu der projektirten monumentalen Rekonstruirung und Erweiterung der Pfarrkirche in Jedenspeigen" des als Pfarrer firmierenden Joseph Reißleithner wurde der Ideengehalt des Baus umfassend – ausgehend von einer ungewöhnlich langen Schilderung der entscheidenden Schlacht von Dürnkrut und Jedenspeigen (1278)[27] – präzisiert. Im rei-



Abb. 1: Jedenspeigen, Pfarrkirche, Außenansicht von Nordwesten (Autor)

chen Figurenschmuck sollte besonders der Gedanke der Barmherzigkeit – besonders in der Ikonographie des hl. Martin – zum Ausdruck kommen. Auch alle anderen Darstellungen, darunter wohl nicht zufällig die Heiligen Franziskus von Assisi[28] und Elisabeth (als Namenspatrone des Kaiserpaares), wurden in diese (monarchisch legitimierte) Leitidee der Barmherzigkeit eingebunden. Der gesamte Bau war demnach als „(…) eine ständige Predigt in Stein (…)" gedacht, „(…) welche der Deutsche, der Slowake, der Ungar allzumal verstehen. (…)"[29]. Das geeignete historische Unterpfand dieses religiös-patriotisch-politischen Projekts erblickte man in dem fälschlicherweise in das 13. Jahrhundert datierten gotischen Chorbau, dem solcherart „(…) der Charakter eines reliquienartigen Geschichtszeugnisses (…)"[30] beigemessen wurde. Es bestand, Reißleithner zufolge, die Notwendigkeit, das alte Presbyterium als „(…) geschichtlichen Zeugen nach Thunlichkeit in seiner ursprünglichen Reinheit herzustellen, von den verunstaltenden Zuthaten späterer Zeit frei zu machen, und mit dem ihm gebührenden Schmuck geziemend zu versehen. (…)"[31], was durch einen Vergleich zwischen den Leistungen Rudolfs I. und Franz Josephs (!) als Erneuerer staatlicher Ordnung legitimiert wurde[32], die zudem in Gestalt der Glasfenster im Sanktuarium, „(…) die vorzüglich Auserwählten Gottes, um den Jammer ihrer Zeit zu heilen (…)"[33], programmatisch gleichsam parallel auftreten: Wie Ferstels Wiener „Votivkirche" ist der in ihren Ausmaßen relativ bescheidenen Pfarrkirche von Jedenspeigen in besonderer Weise der „Symbolcharakter einer Denkmalkirche"[34] eigen: Mit der Realisierung von Sittes Plan werde nach Reißleithner „(…) auch Österreich die Wiege seiner Kaiser-Dynastie mit einem herrlichen Schmuck (…)" zieren „(…) wie Speyer die Kaisergräber und Frankfurt die Krönungsstätte der Kaiser. (…)"[35]. Die Ausstattung der 1858/1859 erweiterten Kirche zog sich bis in die neunziger Jahre hin. Auf Schmidt gehen der 1883 fertiggestellte neugotische Turmhelm und der Entwurf für den neugotischen Flügelaltar zurück, den 1880 Bildhauer Josef Leimer aus Wien ausführte[36]. Die Pfarrkirche in Jedenspeigen stellt ein außergewöhnliches Denkmal der *engen*

Verbindung zwischen Dynastie und Kirche und des Bezugs des Kaisers auf den Stammvater Rudolf an einem äußerst geschichtsträchtigen Ort[37] dar.

Am Ende des 19. Jahrhunderts erhielt das in beherrschender Lage oberhalb der Donau gelegene Schloß Nieder-Wallsee seine späthistoristische Gestalt[38]. Die Familie der Herzöge von Sachsen-Coburg und Gotha hatte die Herrschaft Wallsee über ausdrücklichen Wunsch Kaiser Franz Josephs 1895 an Erzherzogin Valerie, die jüngere Tochter des Kaisers, und ihren Gemahl Erzherzog Franz Salvator von Österreich käuflich abgetreten. Anschließend kam es unter der Leitung der Hofbaudirektion Prag zu einer durchgreifenden Umgestaltung und Adaptierung des gewaltigen Komplexes. Die im wesentlichen 1897 abgeschlossenen Maßnahmen plante Oberbaurat Ingenieur Artur Riegl-Schlächt Edler von Heraltitz; die Bauleitung hatte Carl Bertele von Grenadenberg inne. Der im Grundriß sechseckige und dreigeschossige Torbau („Rudolfstor" [1895–1897]) wurde nach Ausarbeitung mehrerer Entwurfsvarianten unter Aufnahme von Renaissanceformen neu gestaltet. Das rundbogige, mit den erzherzoglichen Allianzwappen geschmückte Sandsteinportal zeigt deutlich Anklänge an das berühmte „Schweizertor" der Wiener Hofburg. Die Wandfläche oberhalb der übrigen sieben, die Besitzgeschichte des Schlosses illustrierenden Wappen ziert ein stark farbiges Mosaik (mit „RVDOLPHVS REX" bezeichnet, von Maximilian Pirner, einem Schüler Matthias von Trenkwalds, entworfen) mit der (historisch falschen) Darstellung „Belehnung von Sunilburg-Wallsee an die vier Wallseer Brüder durch Rudolf I.".

ZUR BEDEUTUNG DER „LANDESHEILIGEN" SEVERIN UND KOLOMAN

Die Ikonographie des hl. Severin, des – neben Leopold – zweiten bedeutenden Heiligen des Landes, ist in Gestalt von Kupferstichen besonders in Fuhrmann 1734–1737 nachweisbar sowie als Frontispizstich in Matthias Fuhrmanns „Leben und Wunderthaten / Des Heiligen Nordgauer, / Oder / Oesterreicher-Apostels / SEVERINI, (…)" (Wien 1746)[39] (Abb. 2). Die interessanteste Bezugnahme auf den Heiligen im Rahmen des 19. Jahrhunderts stellt ohne Zweifel das Gemälde „Der heilige Severin segnet das Land Österreich" von Johann Gustav Dittenberger (1794–1879) aus dem Jahr 1849 in der Österreichischen Galerie Belvedere[40] dar (Abb. 3). Dieses Bild, Geschichtslegitimation und „(…) Repräsentant eines dynastischen Wunschdenkens (…)"[41], wurde noch von Kaiser Ferdinand I. bestellt (1845), nach vierjähriger Arbeit vollendet und 1849 in Wien ausgestellt. Möglicherweise fand 1849 die Übernahme des Werkes in die kaiserliche Gemäldegalerie statt. 1856 erfolgt das Gesuch Dittenbergers an Franz Joseph um die Stelle als Galeriedirektor am Belvedere[42]. Schaubildartig ist in diesem Gastgeschenk an den russischen Zaren (!) dargestellt, wie der Heilige Severin (im Typus von Moses, das Gelobte Land segnend) vor dem Hintergrund von Kahlen- und


S. SEVERINUS der Nordgauer Apostel, der Pfarr Heiligenstatt nächst Wienn in Oesterreich erwählter Schutz Patron.

Leben und Wunderthaten
Des Heiligen Nordgauer,
Oder
Oesterreicher-Apostels
SEVERINI,
Abbtens
In dem Closter Heiligen-Statt,
nächst Wienn in Unter-Oesterreich.
Erster Theil.
Deme beygefüget
Der Andere Theil,
Von dreymahliger Ubersetzung und
Wunderwercken dieses grossen Heiligen,
nach dessen seeligen Tod.
Beyde Theile
Aus dem Lateinischen ins Teutsche über-
setzet, auch mit etwelchen Anmerckungen,
samt einer Vorrede und Anhang vermehret,
Von
P. MATHIA FUHRMANN,
Pauliner Ordens-Priestern.
Wienn, gedruckt bey Johann Ignatz Heyinger, Hochfürstl. Ertz-Bischöflichen Hof- und Universitäts-Buchdrucker/1746.

Abb. 2: Matthias Fuhrmann OSPPE, „Leben und Wunderthaten Des Heiligen Nordgauer, Oder Oesterreicher-Apostels Severini (...)", Wien 1746, Frontispiz (Wien, ÖNB)

Leopoldsberg die zukünftige Größe des Habsburgerreiches mit ausgewählten Herrschern von Rudolf I. bis Kaiser Franz II. (I.) im Himmel schaut (von links nach rechts: Rudolf I., Friedrich III., Maximilian I., Karl V., Ferdinand I., II., III., Rudolf II., Leopold I., Maria Theresia und Franz I. Stephan, Karl VI., Joseph II. und Franz II. [I.]). Die „Segnungen" des Landes sind in Form von Naturprodukten als Attribute allegorischer Gestalten einerseits sowie in der fröhlichen Stimmung tanzender Gestalten andererseits gegenwärtig. Zudem huldigen die Personifikationen der Königreiche Böhmen, Ungarn und der Lombardei links vorne der habsburgischen Dynastie, indem sie ihre Insignien auf dem österreichischen Banner niedergelegt haben. Auf der linken Seite des Bogens sind die Babenberger als „Ahnherrn" der Habsburger dargestellt[43]. Als entsprechende Grundlagen zu diesem Gemälde dürften die Schriften Johann Ladislaus Pyrkers (1772–1847), der dem „Apostel Noricums" neue Popularität zu geben versuchte, herangezogen worden sein[44].

Die Ikonographie des hl. Severin blieb auch in späterer Zeit in Wien und Niederösterreich eine Konstante, betrachtet man die monumentalen Heiligen Severin und Leopold, die auf den Glockentürmen der Otto-Wagner-Kirche in Wien-Steinhof plaziert sind. Der



Abb. 3: Johann Gustav Dittenberger, „Der heilige Severin segnet das Land Österreich", Gemälde, 1849 (Wien, ÖG)

Schlußstein dieser Kirche wurde von Erzherzog Franz Ferdinand am 8. Oktober 1907 gelegt. Im österreichischen Zusammenhang wurde Severin vor allem im Kontext der Christianisierung thematisiert, wofür im tschechischen Bereich vor allem Přemysl Ottokar II. steht, anschaulich in Antonín Lhotas (1812–1905) Gemälde „Přemysl Otakar II. bringt das Christentum den heidnischen Preussen 1255" (1845)[45]: Ähnlich wie bei vielen anderen „Christianisierungsbildern" des 19. Jahrhunderts wird hier das Kreuzbanner in monumentaler Weise aufgepflanzt.

Zwischen 1837 und 1848 entstand der Bau des neuen Niederösterreichischen Ständehauses im Empirestil nach Plänen von Alois Ludwig Pichl[46]: In dem spätgotischen Gewölbe, das als Durchfahrt zum Minoritenplatz diente, fand die neue und 1848 eingeweihte (niederösterreichische Landhaus-)Kapelle ihren Platz, da 1846 das alte Altargemälde der Kapelle als zu klein empfunden wurde: Das dreiteilige Altarbild (Mitte: Opferung Mariens, rechts: St. Rupert von Salzburg, links: St. Severin [beide im Lehr- bzw. Segensgestus] als Schutzheilige für Ackerbau und Handel) wurde nach Entwürfen von Ludwig Schnorr von Carolsfeld[47] in Glas (von Carl Geyling, 1845 und 1846) hergestellt. Die alte Kapelle hatte ein dreiteiliges Altarbild von Johann von Spillenberger (1628–1679)[48] aufgewiesen (Tempelgang Mariens, 1669), das nach dem Wunsch der Stände als Vorbild für das neue Werk dienen sollte[49].

Auch der legendarisch besonders mit Melk verbundene hl. Koloman[50] besaß im Rahmen des niederösterreichischen „Landesgedächtnisses“ eine essentielle identitätsstiftende Funktion. Ein unscheinbares, aber wichtiges Zeugnis für die alte „politische Religiosität“ des Landes Österreich ist die Aufnahme des völlig abgegriffenen „Kolomans-Steines“ in den Bau von St. Stephan in Wien (nächst dem „Bischofstor“), als jenes Steines, über den angeblich das Blut des ersten Landesheiligen geflossen war[51]. Der heilige Koloman war zwar unbekannter – wohl irischer – Herkunft, konnte aber als einheimischer Heiliger gelten, war er doch 1012 nahe der ungarischen Grenze bei Stockerau ermordet und zwei Jahre später nach dem Auftreten von Wundern nach Melk überführt worden[52]. Die Propagierung des hl. Koloman im 19. Jahrhundert erfolgte in besonderer Weise in der Pfarrkirche Stockerau in einem Gemälde (zweiter Seitenaltar links) von Leopold Kastner (1886), in dem der Heilige von Gottvater eine Krone überreicht erhält, die Insigne aber demütig abwehrt und mit der Linken wiederum auf Gottvater weist[53]. Die unten dargestellte und von einer Flut (für das Jahr 1013 bezeugt) umgebene Kirche dürfte auf das frühere Gotteshaus in Stockerau zu beziehen sein sowie auf den Wunderbericht, daß das Grab des Heiligen bei dieser Flut verschont blieb.

HEILIGENKULT UND LANDESGESCHICHTE

Im Winterrefektorium des Stiftes Zwettl, das 1895 unter der Leitung von Architekt Richard Jordan neu eingerichtet worden war, fertigte Karl J. Peyfuß 1897 zwei die Stiftsgeschichte thematisierende Wandgemälde an: „Die Auffindung der grünenden Eiche durch Hadmar I.“ und „Hadmar II. empfiehlt vor Antritt seiner Kreuzfahrt seinen beiden Neffen dem Schutze des Klosters“. Die dekorative Ausmalung der Gewölbe und die vier Nischenfiguren in den Medaillons (König Konrad III., Papst Innozenz II., Markgraf Leopold III. und Hadmar von Kuenring) sind ebenso wie die beiden rekonstruierten Ansichten des Stiftes von 1300 und 1600 Arbeiten eines Schülers von Peyfuß[54]. Abt Stephan Rössler OCist (reg. 1878–1923) ließ die barocke Wandverkleidung im romanischen Kapitelsaal entfernen und wandelte diesen durch den Einbau eines neoromanischen Altares (nach Entwurf Hermann von Riewels) anstelle des Faldistoriums des Abtes in einen kapellenartigen Raum um. Die Weihe des Altares fand am 28. Juni 1886 statt. Rössler selbst benannte das Altarbild, ein Werk von Karl Jobst, „Der Eintritt des heiligen Bernhard mit seinen Genossen in das Kloster“ (1886)[55].

DIE TOPOGAPHISCHE ERFORSCHUNG DES LANDES

Bereits Georg Matthäus Vischer hatte zwischen 1669 und 1670 im Auftrag der Stände Niederösterreichs eine „(...) kartographische Erfassung der vier Landesteile (...)"[56] vorgenommen. Gleichsam als Nebenprodukte entstanden die Skizzen zu seiner „Topographia Archiducatus Austriae Inf. Modernae" (als Stichwerk 1672 erschienen). In den Jahren 1769 und 1770 erschien ein dreibändiges Werk von Friedrich Wilhelm Weiskern unter dem Titel „Topographie von Niederoesterreich"[57] mit einem alphabetischen Ortsindex. Franz Xaver Joseph Schweickhardt von Sickingen (1794–1858) stellte im Rahmen seiner Arbeiten einen Mangel in der wissenschaftlichen Darstellung des Erzherzogtums unter der Enns fest. Dieses Defizit sollte sein umfangreiches und von 1831 bis 1841 in 37 (!) Bänden erschienenes Werk „Darstellung des Erzherzogthums Österreichs unter der Ens (...)" beheben[58]. Seine Topographie war dazu bestimmt, sämtliche Kreisviertel Niederösterreichs zu beschreiben, und stellt eine genaue historische und landeskundliche Bestandsaufnahme mit spezieller Bezugnahme auf die Landesgeschichte dar. Besonders die „Perspectivkarte" des Erzherzogtums Österreich unter der Enns[59] zeigt eine äußerst penible Landschaftserfassung, in gewisser Weise die ambitionierten Bestrebungen der josephinischen Landschaftsaufnahme fortführend. Wie bei Sartoris Werken ist auch bei Schweickhardt eine deutliche Betonung des „Vaterländischen" zu konstatieren. Während aber Sartori die ganze Monarchie im Blickpunkt hatte, beschränkte sich Schweickhardt auf Niederösterreich, Wien und Salzburg.

Einen weiteren wichtigen Abschnitt in der topographischen Erforschung des Landes markiert die „NEUESTE DIÖCESAN LAND und POSTKARTE" des westlichen Niederösterreich von Franz Mugerauer (1844)[60] (Abb. 4), weiters die von Vincenz Darnaut, Aloys Edler von Bergenstamm und Aloys Schützenberger sowie anderen erarbeitete „Historische und topographische Darstellung der Pfarren, Stifte, Kloester, milden Stiftungen und Denkmähler im Erzherzogthume Oesterreich"[61] (Wien 1824–1840): Die einzelnen bildlichen Darstellungen dieses Werks in einfach gestalteten kolorierten Strichlithographien zeigen kirchliche Gebäude und Denkmäler, die unter anderem auch eine Beschreibung und Wiedergabe des „Husarentempels" beinhalten[62]. Diese Publikation ist besonders auch deshalb interessant, weil sie eine umfassende Beschäftigung mit allen vorhandenen Denkmälern, unabhängig von ihrer unterschiedlichen historischen und künstlerischen Bedeutung, vor Augen führt. Die Publikation Grefe 1896/1899, in 48 Lieferungen mit 192 Illustrationen als Drucke und Lichtdrucke erschienen, ist wohl das späteste und umfassendste Werk zu Ansichten von Wien und Niederösterreich, wobei die Abbildungen sowohl auf historischen Veduten (Stichen, Plänen etc.) als auch auf den von Conrad Grefe gemalten Ansichten basieren und die entsprechenden Bauwerke sowohl als stimmungsvolle Topographien als auch außerordentlich detailliert in Gestalt von Plänen und Aufrissen zeigen. Parallel dazu wurde



Abb. 4: Lithographie, „Neueste Diöcesan Land und Postkarte" von Franz Mugerauer, 1844 (Wien, ÖNB)

das Landesbewußtsein im Rahmen des Geschichtsunterrichts vertieft, etwa bei Filler 1879, wo es unter der Rubrik „Das Wichtigste aus der Geschichte Österreichs" unter dem Kapitel „Ursprung Österreichs" unzweideutig heißt: „(...) Unser Heimatland heißt Niederösterreich. (...)"[65].

LANDSCHAFTSERFASSUNG UND RELIGIÖSE PRAXIS – DIE „VIA SACRA" NACH MARIAZELL

Landschaftsdarstellung – auch wenn sie häufig gleiche oder ähnliche Motive aufnimmt – ist einer ständigen Entwicklung unterworfen. Als besonderes Beispiel kann hier auf das prominente Motiv der „via sacra" verwiesen werden: Die zwischen 1833 und 1834 angefertigte vierzigteilige Serie „Mahlerische Reise von Wien nach Maria Zell in Steyermark, dargestellt in drey Tagreisen und nach der Natur aufgenommen im Jahre 1833 in Begleitung Sr. Majestät

des jüngeren Königs von Ungarn Ferdinand dem Fünften, von Eduard Gurk"[64] stellt die Wallfahrt ins Zentrum. Eduard Gurk schuf diese Serie im Auftrag des späteren Kaisers Ferdinand (I.) aus Anlaß von dessen Dankeswallfahrt im Jahr 1833. Die landschaftlichen Reize, die bei den Darstellungen im Vordergrund stehen, machen in einer kurz vor der Mitte des Jahrhunderts entstandenen, heute acht Bilder umfassenden Serie von Ölgemälden in den Kunstsammlungen des Stiftes Lilienfeld, angefertigt vom Wiener Landschaftsmaler Ignaz Dorn (1822–1869), einem neuen Schwerpunkt Platz, der – aufgrund der zwischen 1838 und 1847 von Annaberg bis Mariazell errichteten Straße – dieses gigantische Bauvorhaben in den Blickpunkt rückt: Landschaftskunst wird in dieser Hinsicht als Bezwingung der Natur sowie als bildliche Kontrastsetzung des „Alten" mit dem „Neuen" gesehen.

DIE WACHAU ALS ROMANTISCHE „KULTURLANDSCHAFT"

Ein besonders einprägsames Beispiel einer geschlossenen Kulturlandschaft in Niederösterreich, die bis heute als „Land der Romantik" – so der Titel von Wolfgang Krugs Publikation (2003) – bezeichnet wird, ist die Wachau. Dabei war von Anfang an der spezifische Charakter dieser Tallandschaft, die Verträumtheit und Romantik vor dem Hintergrund eines nicht stattgefundenen Fortschritts demonstriert, wesentlich. Wie in Salzburg war diese Region zwischen Melk und Krems von den neuen Entwicklungen in Technik und Industrie verschont und als Inkarnation der Vergangenheit mit vielen intakten mittelalterlichen Ensembles erhalten geblieben[65]. Die darin manifeste Romantik produzierte Sehnsucht nach dem Mythos der Nibelungen und deren angeblicher Präsenz im Donautal. Dieser Umstand regte den Dichter Josef Victor von Scheffel (1826–1886) zu Recherchen zu einem – allerdings nie geschriebenen – Nibelungenroman an. Pöchlarn wollte im Jahr 1903 sogar ein gewaltiges Nibelungendenkmal errichten[66]. Dazu kamen denkmalpflegerische Ambitionen, wie etwa im Fall der Burg Aggstein, welcher der Wiener Architekt Eduard Reithmayer 1911 eine eigene umfangreiche und mit zahlreichen Illustrationen versehene Untersuchung mit Vorschlägen zur Rekonstruktion widmete[67]. Von einem definitiven „Wachau-Bild" sowie einer eigenen „Wachau-Malerei" kann erst vom Beginn des 19. Jahrhunderts gesprochen werden – jener Epoche also, ab der ein wachsendes Interesse an diesem Landschaftsraum nachzuweisen ist. Die Wachau blieb vorwiegend ein Objekt von Naturbetrachtungen. Über die Bevölkerung erfährt man in den Reisebeschreibungen erstaunlich wenig[68]. Allerdings sind Wechselwirkungen zwischen der Vedutenkunst und literarischen Landschaftsschilderungen zu konstatieren[69]. Die Naturbetrachtung erfährt insofern eine verstärkte motivische Ausdifferenzierung, da zu beobachten ist, daß sich manche Ansichten ständig wiederholen, andere Motive hingegen selten zu finden sind, was auch mit dem hinsichtlich der „Nach-



Abb. 5: Franz Xaver Josef Sandmann, „Erinnerungen an Österreich", Stift Melk, Lithographie, um 1850/1855 (St. Pölten, NÖ. Landesmuseum)

frage" am Markt wesentlichen „Wiedererkennungseffekt"[70] zu tun haben dürfte. Ab den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts wurden immer mehr ältere und bereits veröffentlichte Ansichten für neue Serien adaptiert, was letztlich zu zahlreichen ähnlichen Folgen in unterschiedlichsten Formaten und Ausstattungen führte[71]. Ein einmal feststehendes „Bildrepertoire" präsentierte man in unterschiedlichen Variationen. Dieser – für die Landschaftskunst typischen – „Standardisierung"[72] entsprechen zwei miteinander zusammenhängende Phänomene: einerseits die „Kanonisierung" prominenter Motive, andererseits die „Standardisierung" in der Wahl des Blickpunktes der gewählten Ansicht, die in der Folge die entsprechende Grundlage zur Vervielfältigung ermöglichte. Zwei Serien sind ein gutes Beispiel für diese ausgeprägte Tendenz zur „Standardisierung": zum einen das „Album malerischer Donauansichten", herausgegeben vom österreichischen Lloyd, um 1855 (27 Stahlstiche), nach Vorlagen von Rudolf von Alt, insbesondere in bezug auf die Ansichten von Melk, Dürnstein sowie Stein/Krems[73], andererseits die „Donaureise von Linz bis Wien" mit Tonlithographien

von Franz Xaver Josef Sandmann (Wien, um 1860) sowie die „Donau-Ansichten", ebenfalls mit Lithographien Sandmanns (Wien, um 1845)[74]. Franz Xaver Josef Sandmanns Lithographie mit Stift Melk aus der Serie „Erinnerungen an Österreich" (Wien, o.J. [um 1850/1855, nach 1862?])[75] (Abb. 5) bezieht sich etwa explizit auf Thomas Enders Ansicht Melks aus dem Jahr 1841[76]. Diese rasche „Standardisierung" berühmter – und auch touristisch verwertbarer – Ansichten (vor allem Melk, Aggstein und Dürnstein) betrifft nicht nur Graphikserien, sondern auch die Buchillustration, deutlich etwa in der Illustration des Haupttitels von William Beatties „The Danube: Its History, Scenery and Topography. Illustrated by W. H. Bartlett" (London 1844)[77] mit dem „klassischen" Motiv der Ansicht von Stift und Burg Dürnstein von der rechten Donauseite aus.

Für die internationale Verkehrsausstellung in Mailand im Jahr 1906 schuf der akademische Maler Anton Hlaváček im Auftrag des Landesausschusses zwei riesige Triptychen mit Ansichten der niederösterreich-steirischen Alpenbahn und der Donauuferbahn. Das „Ötscherpanorama" wurde von einem „Blick in das Natterstal und auf die Laubenbachmühle" und einer Ansicht aus der „Kehle des Stockgrabens" flankiert. Als Gegenstück entstand ein „Panorama des Donautals mit der Ruine Dürnstein", flankiert vom „Blick auf Melk von Emmersdorf aus" sowie vom „Blick auf Grein". Hlaváček stellte die sechs Monumentalbilder in kurzer Zeit fertig. Das Ötscherpanorama war bis zum Jahr 1951 an der Stirnwand der Feststiege des Niederösterreichischen Landhauses, der sogenannten Marschallstiege, zu sehen[78].

INSTITUTIONALISIERTE GESCHICHTSREFLEXION – DIE GRÜNDUNG DER LANDESMUSEEN

Im Rahmen der Geschichtsreflexionen des 19. Jahrhunderts nehmen die niederösterreichischen Museen eine besondere Stellung ein. Das erste niederösterreichische „Heimatmuseum" ist das Stadtmuseum in Wiener Neustadt, das – 1824 eingerichtet – eine würdige Aufstellung der im Besitz der Stadt befindlichen „Antiquitäten" realisierte[79]. Im Jahr 1833 ließ Bürgermeister Vinzenz Würth in Retz in einem Gemach des Rathausturmes die „Städtische Rüstkammer" neu ordnen[80]. Das „Krahuletz-Museum" geht auf die durch die Stadtgemeinde Eggenburg im Jahr 1900 angekauften Sammlungen von Johann Krahuletz zurück und wurde 1902 eröffnet[81]. Seit 1867 existiert das „Rollett-Museum" in Baden, benannt nach dem Landgerichtsarzt Anton Franz Rollett (1778–1842), der im Jahr 1806 eine reichhaltige private Sammlung zoologisch-botanischen und ethnographisch-kunsthistorischen Inhalts angelegt hatte[82]. In der Folge entstanden städtische Sammlungen in St. Pölten, Melk, Krems/D. sowie das Diözesanmuseum St. Pölten (ab 1888), im Jahr 1898 das Heimatmuse-

um Mistelbach, 1901 das Mödlinger Heimatmuseum und ab 1903 das Museum Carnuntinum in Bad Deutsch-Altenburg[83].

DAS „NIEDERÖSTERREICHISCHE LANDESMUSEUM"

Ein erster Antrag zur Gründung eines niederösterreichischen Landesmuseums war 1886 beim Niederösterreichischen Landtag eingebracht worden[84]. Es dauerte allerdings mehr als 15 Jahre, bis der wissenschaftlich auch übernational anerkannte „Verein für Landeskunde von Niederösterreich" in einer außerordentlichen Generalversammlung am 12. November 1902 beschloß, Schritte zur Gründung eines Landesmuseums einzuleiten, was 1904 zu einem im Landtag einstimmig angenommenen Antrag führte. Die Finanzierung zur Errichtung eines Museums und seines Betriebes konnte aber erst 1907 durch die Zusage einer jährlichen Subvention durch das „Ministerium für Cultus und Unterricht", beginnend mit 1908, gesichert werden. Schließlich wurde am 18. Dezember 1911 das Museum durch Erzherzog Leopold Salvator in Vertretung des Kaisers der Öffentlichkeit übergeben[85]. Dieses Museum sollte als ein Lehrmuseum „(…) der Veranschaulichung und der Erforschung der Vergangenheit und Gegenwart des Landes in Natur und Kultur dienen. (…) Es soll aber auch eine Volkserziehungsstätte sein und namentlich in der heranwachsenden Jugend nicht nur die Kenntnis, sondern mit ihr auch die Liebe zum Heimatlande wachrufen. (…)"[86].

INSTITUTIONALISIERTE GESCHICHTSREFLEXION – DIE AKTIVITÄTEN DER VEREINE

Für das gesellschaftliche Leben der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind Gründungen und Tätigkeiten unzähliger Vereine mit unterschiedlichen Zielsetzungen charakteristisch. Diese nahmen im speziellen Fall (wenn auch mit unterschiedlicher inhaltlicher Zielsetzung) die Traditionen der alten Bruderschaften wieder auf, die durch Kaiser Joseph II. radikal abgebrochen worden waren. Bereits Alexis de Tocqueville bemerkte 1835, daß Vereine dem Menschen die Möglichkeit geben würden gegen den tyrannischen Willen eines Einzelnen und gegen die tyrannische Mehrheit von Parteien einen „Schutzwall" zu bauen. Inmitten dieses Schutzwalls konnten vielfältige Aktivitäten regionaler Identitätsstiftung gedeihen. Der bis heute aktive „Verein für Landeskunde von Niederösterreich" wurde am 3. Juni 1864 gegründet und widmete sich in Reaktion auf die ungeheuren Verluste an historischen Werten der Erforschung der Landesgeschichte[87].

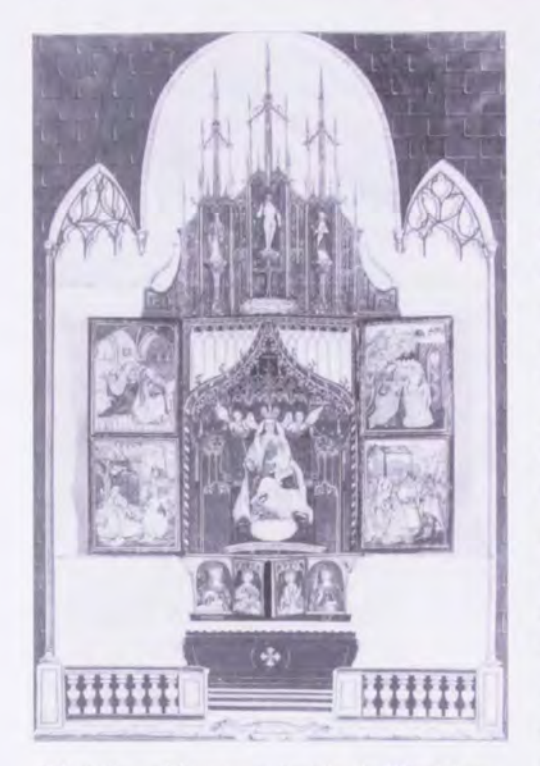


Abb. 6: Franz Mugerauer, Ansicht des Flügelaltars in Maria Laach am Jauerling, Aquarell, 1834 (St. Pölten, Diözesanmuseum)

Bereits im Jahr 1830 war von den Ständen auf Forderung des Altgrafen von Salm der Auftrag zur Verzeichnung aller in Niederösterreich befindlichen schutzbedürftigen Altertümer ergangen. Persönlichkeiten aus dem Klerus, wie etwa der Kremser Propst und Stadtpfarrer Anton Kerschbaumer, erwarben sich auf diesem Gebiet außerordentliche Verdienste. Zahlreiche Vereine setzten sich die Anschaffung und Aufstellung von Denkmälern bedeutender Persönlichkeiten zum Ziel. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren etwa in der Stadt Klosterneuburg nicht weniger als 48 (!) Vereine tätig[88]. 1884 wurde ein Verein zur Erhaltung der Kunstdenkmäler in Wiener Neustadt gegründet, später auch „Wiener Neustädter Alterthumsverein" genannt. 1886 konstituierte sich unter Beteiligung des späteren Diözesanbischofs Dr. Johannes Rößler in St. Pölten eine religiöse Kunstvereinigung, der „Christlich-religiöse Kunstverein in Niederösterreich", mit dem Ziel, vermeintliche Barbareien späterer Jahrhunderte zu beseitigen und die „stilgerechte" Ausstattung und Einrichtung in ihrem ursprünglichen Zusammenhang wiedererstehen zu lassen[89]. Weiteres Ziel war gemäß § 2 der Statuten „(…) die Bildung und Förderung des guten und richtigen Geschmackes auf dem ganzen Gebiete der christlich-religiösen Kunst als auch a) Die Einflussnahme auf möglichste Erforschung, Erhaltung und würdige Wiederherstellung der christlichen Kunstwerke; (…)"[90]. Für Niederösterreich (Erzdiözese Wien und Diözese St. Pölten) wurde im Jahr 1887 das kurzlebige, aber informative „St. Leopolds-Blatt" als Vereinsorgan des Kunstvereins ins Leben gerufen. In St. Pölten gründete man 1888 das erste Diözesanmuseum in Österreich (bereits 1867 hatte sich Anton Kerschbaumer um die Errichtung eines Diözesanmuseums in St. Pölten bemüht). Weitere Gründungen folgten erst zu Beginn des neuen Jahrhunderts: 1901 in Brixen, 1906 in Linz/D. und 1917 in Klagenfurt. Die St. Pöltener Gründung war der Höhepunkt der bedeutenden diözesanen Kunstpflege. Zentrum war zunächst das bischöfliche Alumnat, an dem Bischof Ignaz Feigerle 1853 Vorlesungen über kirchliche Kunst

einführte. Das Hauptmotiv für die Gründung des Museums war, die Abwanderung von Kunstgegenständen zu verhindern[91]. Die Möglichkeit der unmittelbaren Anschauung für das Kunststudium der Theologiestudenten war als Ergänzung gedacht[92]. Ein dilettierender Geistlicher, Franz Mugerauer (1805–1877), in Maria Laach am Jauerling zunächst Kooperator und später als Pfarrer tätig, gab in einer Ansicht des bekannten spätgotischen Maria Laacher Flügelaltars aus dem Jahr 1834[93] (Abb. 6) diesen gleichsam als historisches Dokument wieder. Diese Graphik ist zugleich ein interessantes Zeugnis des neuerwachten Interesses an der Erforschung der mittelalterlichen Denkmäler, das sich besonders in Leopold Oeschers „Denkmaeler der Baukunst aus Nieder-Österreich" (1844–1848)[94] äußerte.

REGIONALE HERRSCHERIKONOGRAPHIE

Ein nicht minder interessantes Zeugnis eines St. Pöltener Künstlers, Anton Kalchers (1800–1861), der als Goldschmied und Medailleur arbeitete, ist eine Medaille auf die Vermählung Kaiser Franz Josephs mit Elisabeth (1854): Die Vorderseite stellt den thronenden Christus dar, der mit seiner erhobenen Rechten das vor ihm kniende Brautpaar segnet. Die Rückseite zeigt Christus in Profilansicht mit einem Heiligenschein, in den die Namen der zwei Apostelfürsten, der vier Evangelisten sowie der Eltern Christi eingeschrieben sind. Im Diözesanmuseum St. Pölten haben sich viele Vorzeichnungen zu dieser Medaille erhalten[95]. Eine Allegorie auf die Vermählung Kaiser Franz Josephs mit Elisabeth malte Anton Kalcher im Jahr 1854 als Ölbild auf Blech (St. Pölten, Diözesanmuseum)[96] (Abb. 7): Sie zeigt die vom sitzenden Christus dominierte Komposition im Typus der erwähnten Vermählungsmedaille: In der unteren Bildhälfte erscheinen zwei große schwebende Gestalten, wobei die linke mit einem Füllhorn und – wie die rechte – mit einem Porträtmedaillon ausgestattet ist. Es sind – wie auf Kalchers Medaille – die Symbole für Künste und Wissenschaften sowie für Landwirtschaft und Gewerbe wiedergegeben, als deren Förderer der Kaiser gelten sollte. Über die konventionelle Ikonographie geht der richtende Christus mit Lilie und Schwert als Attributen hinaus. Der Kaiser kniet im Büßergewand, neben ihm die Kaiserin, hinter ihr Erzherzog Franz Carl, der Vater Franz Josephs. Das übliche Themenspektrum wird hier insofern erweitert, als die beiden Medaillons unten links Zar Nikolaus I. und rechts Feldmarschall Radetzky zeigen, somit unmissverständlich auf die Niederschlagung der Revolution von 1848 in Ungarn und in Italien anspielen. Der Kaiser wird als Büßer vor Christus dargestellt, der als Richter die Niederschlagung der Revolution legitimiert. Die traditionelle Ikonographie erscheint insofern ausgeweitet, als der linke Engel die Züge des Kaisers trägt, der somit demütig vor Christus und zugleich als Garant der Segnungen des Reiches agiert. Die auf Christus bezogene Ikonographie des frühen



Abb. 7: Anton Kalcher, Allegorie auf die Vermählung Franz Josephs, Öl/Blech, 1854 (St. Pölten, Diözesanmuseum)

Neoabsolutismus – vor allem im Gefolge des Attentats des Jahres 1853 – erfährt hier eine interessante Variation.

Die Herrscherikonographie in Niederösterreich nimmt nicht selten unmittelbar auf die lokalen Gegebenheiten Bezug: Ein Kaiser Franz-Joseph-Brunnen (Abb. 8), der aus einer neugotischen Fiale über einer Brunnenschale besteht, wurde zum Jubiläum 1898 auf dem Rathausplatz in Scheibbs errichtet[97]. Zusammen mit der daneben befindlichen Johannes-Nepomuk-Säule (1722) [Abb. 9] bildet dieser Brunnen einen markanten inhaltlichen Be-

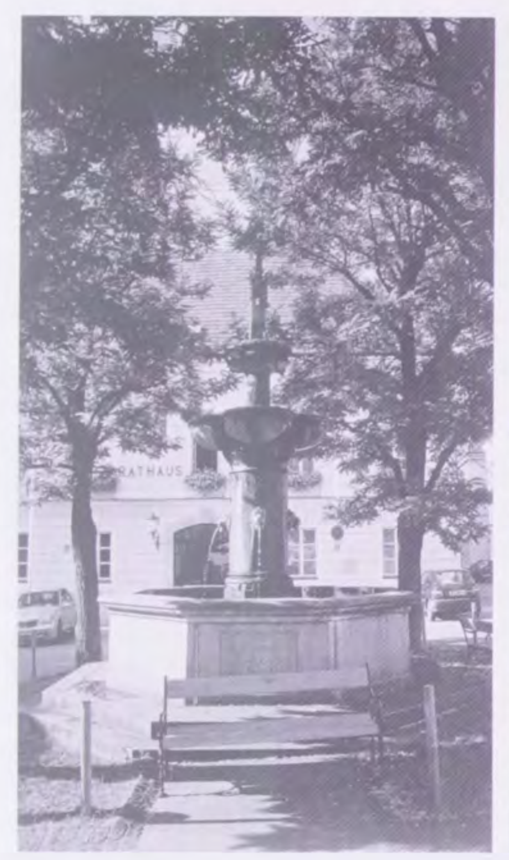


Abb. 8: Scheibbs, Rathausplatz, Kaiser Franz-Joseph-Brunnen, 1898 (Autor)



Abb. 9: Scheibbs, Rathausplatz, Johannes-Nepomuk-Säule, 1722 (Autor)

zugspunkt mit offensichtlicher Betonung der Kontinuität, die um das Wasser und seine unterschiedlichen Gedächtnissetzungen (hagiographisch oder monarchisch) kreist.

DER „REPORTAGECHARAKTER" DER GESCHICHTSREFLEXION

Von den allegorisierenden Herrscherdarstellungen, die im gesamten Kaiserreich kursierten, sind jene graphischen Darstellungen zu unterscheiden, die eine „Anekdotisierung" im Stil der Historienmalerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vornehmen. Dazu gehört etwa eine Fotogravüre, hergestellt von der Firma Goupil & Co., gedruckt in Paris 1896 bei Boussod & Valadon (Nachfolger von Goupil) nach einem Gemälde von Albert Pierre Dawant,



Abb. 10: Fotogravüre von Goupil & Co. (Paris) nach einem Gemälde von Albert Pierre Dawant, „Le Maréchal Lannes au Couvent de Saint-Polten", 1896 (St. Pölten, Stadtmuseum)



Abb. 11: Kattuntuch der k.k. privilegierten St. Pöltener Kattun-Fabrik, nach 1814 (St. Pölten, Stadtmuseum)

mit dem Titel „LE MARÉCHAL LANNES AU COUVENT DE SAINT-POLTEN", welche die Bewirtung des französischen Marschalls und dessen Soldaten durch die eilig herbeigeeilten Englischen Fräulein in St. Pölten zeigt[98] (Abb. 10). Die Darstellung nimmt auf die Besetzung des Klosters der Englischen Fräulein in St. Pölten am 6. Mai 1809 Bezug und zeigt Marschall Jean Lannes, der hier gleichsam als Schutzherr des Klosters auftritt, damit dieses von Plünderungen verschont bleibe: Das historische Ereignis wird in diesem Fall von der „Außenperspektive" Frankreichs betrachtet. Ein Kattuntuch der k.k. privilegierten St. Pöltener Kattun-Fabrik (nach 1814) zeigt Szenen aus den Napoleonischen Kriegen mit begleitenden Lorbeermedaillons mit Schlachtennamen[99] (Abb. 11).

ROBERT HAMERLING UND DER DEUTSCHNATIONALISMUS IN NIEDERÖSTERREICH

Von besonderer Bedeutung sind vor allem Denkmäler, die lokale Persönlichkeiten in den Vordergrund stellen, und hier vor allem Dichter und Denker. Für Niederösterreich muß vor allem der in Kirchberg/Walde geborene Robert Hamerling (1830–1889) genannt werden. Die größte „Denkmaldichte" in bezug auf Robert Hamerling ist im oberen Waldviertel zu finden, da in fast allen größeren Städten dieser Region das Gedächtnis an ihn in unterschiedlichen Formen und auf unterschiedliche Weise wachgehalten wurde. Dies wird etwa im ersten Hamerling-Denkmal, einer am 22. Juli 1883 auf dem Vereinsberg in Schrems errichteten lebensgroßen Büste (von Hans Brandstetter)[100] (Abb. 12), deutlich, weiters in einem Monument in Zwettl (Statzenberg, von Hans Brandstetter, 1915)[101], das den Dichter (mit charakteristischer Physiognomie) stehend auf einem Felsblock zeigt, sowie im künstlerisch bedeutendsten Denkmal, dem am 16. Juli 1893 enthüllten Standbild (von Hans Brandstetter) in Waidhofen/T.[102] (Abb. 13), ursprünglich für Kirchberg am Walde geplant, das den Dichter in zeitgenössischer Kleidung in vornehm-distanzierter Pose mit Buch und Bleistift gleichsam „schreibbereit" wiedergibt. Der öffentliche Festakt positionierte den berühmten Sohn des Waldviertels als „Heimatdichter und Landsmann aller Waldviertlerinnen und Waldviertler"[103], hatte doch bereits der Aufruf des „Hamerling-Denkmalkomitees" dezidiert von einer notwendigen Denkmalsetzung auf dem „(...) von ihm (Hamerling [W.T.]) so heißgeliebten heimatlichen Boden (...)"[104] gesprochen. Die Bedeutung dieses Monuments resultiert auch aus dem Gegensatz zu der anläßlich der Kaiserjubiläumsfeier vom 21. August 1898 enthüllten Statue (am Hauptplatz in Waidhofen, heute im Stadtpark) Kaiser Franz Josephs von Otto König (1898)[105]. Der bürgerlichen (Hamerling) und der monarchischen Identifikationsfigur (Kaiser) wurden so im geringen zeitlichen Abstand zwei Monumente gewidmet – ein höchst vielsagender Gegensatz, der auch in Schrems offenbar wird, wo im



Abb. 12: Schrems, Vereinsberg, Büste für Robert Hamerling von Hans Brandstetter, 1883 (Autor)



Abb. 13: Waidhofen/T., Denkmal für Robert Hamerling von Hans Brandstetter, 1893 (Autor)

Jahr 1898 sowohl der Franz-Joseph-Gedächtnisobelisk (am Hauptplatz)[106] (Abb. 14) als auch die erwähnte Eisengußbüste Hamerlings von Hans Brandstetter (im Vereinspark) entstanden. Zum einen sind die Hamerlingdenkmäler „(…) identitätsstiftender Pol eines kleinstädtischen Bürgertums (…)" als Grenze gegenüber der bäuerlichen Bevölkerung und als Anschluß des Bürgertums an die „moderne" Welt, andererseits fungierte dieser Dichter als Sohn der Heimat und als „Dichterfürst der grünen Waldmark"[107]. Nicht zuletzt besaßen die Dichterdenkmäler Hamerlings im Oberen Waldviertel aufgrund ihrer Grenznähe auch als „Grenzpfahl"[108] gegenüber dem als fremd empfundenen Slawentum sowie – im Rahmen der „gesicherten" Erinnerungsstätte eines Parks – als Bezugspunkte nationaler Selbstvergewisserung Bedeutung.



Abb. 14: Schrems, Hauptplatz, Franz-Joseph-Gedächtnisobelisk, 1898 (Autor)



Abb. 15: „Bismarckturm" bei Rosenau, 1907 (Autor)

Robert Hamerling und Georg Ritter von Schönerer (1842–1921) sind sich zeit ihres Lebens weder persönlich begegnet, noch standen sie miteinander in Briefkontakt. Während Hamerling ein romantisch bis idealistisch eingefärbtes Deutschland-Bild verkörperte, das die „(...) Loyalität zur Habsburgermonarchie problemlos miteinschloß (...)"[109], vertrat Schönerer den Deutschnationalismus. Erst nach Hamerlings Tod (1889) konnten die Alldeutschen den Dichter ohne größere Widerstände als Parteipoeten benutzen. Das Haus der Hamerling-Stiftung in Kirchberg/Walde (1891–1893) mit einer Büste des Dichters (von Heinrich Spody) und dem Gemälde „Hamerlings Germanenzug" (von Ignaz Fischer) im „Großen Lehrzimmer"[110] demonstriert zusammen mit der „Los von Rom"-Kirche in Zwettl (1903–1904) und dem „Bismarckturm" bei Rosenau (nordöstlich des Schlosses, 1907)[111] (Abb. 15) die deutschnational konnotierte Besetzung des Waldviertels in einer intensiven und gattungsmäßig breitgestreuten Konzentration, die in dieser Form in Österreich sonst

nicht nachweisbar ist. Neurenaissance als programmatischer Stilmodus (Kirchberg/W.), Protestantismus und Antikatholizismus („Los von Rom"-Kirche), der dezidiert antihabsburgische Bismarck-Kult (Rosenau), das Freimaurertum (Schloß Rosenau) und die Verehrung des *Heimat*dichters Hamerling formulierten in dieser Hinsicht innerhalb Niederösterreichs einen markanten antikatholischen und antihabsburgischen Bezugspunkt. Der Germanenmythos als ein „geschichtlich vermittelter Identitätsentwurf"[112] tritt sonst im Kontext von Identitätsstiftungen des österreichischen 19. Jahrhunderts praktisch nicht auf. Einen völlig anderen Typus an Gedächtnissetzung verkörpert hingegen das „Kartoffeldenkmal" an der Pfarrkirche von Prinzendorf an der Zaya, das die Pfarrkinder dem Pfarrer Eberhard Jungblut 1834 widmeten, der die Kartoffel im Land einführte[113].

DIE KOMMUNALE SELBSTDARSTELLUNG

Das Rathaus in Korneuburg wurde in den Jahren 1894/1895 vom Wiener Architekten Max Kropf erbaut[114]. Mit diesem Bau reagierte die Kommune im Bewußtsein einer hundertjährigen Geschichte einerseits auf prominente Vorbilder wie Wien und Graz, andererseits auf die künstlerische Herausforderung durch den Aus- und Umbau der unweit gelegenen Burg Kreuzenstein (1874–1906, von Johann Nepomuk Graf Wilczek, Carl Gangolf Kayser und Humbert Walcher von Molthein)[115], der man quasi ein bürgerliches Signal entgegensetzen wollte. Der Rathausbau besitzt nicht ohne Grund den Charakter eines „denkmalhaften Repräsentationsbaues"[116], mit dem sich das wohlhabende Bürgertum der Stadt selbst darstellte. In diesen Neubau bezog man auch das Wahrzeichen des alten – kurz zuvor adaptierten – Stadtturms ein. Die Fassadenwappen stellen im Süden und Osten die österreichischen Kronländer, im Westen die bedeutendsten Städte Niederösterreichs dar. An den Giebeln wurden die Wappen jener Herrschergeschlechter angebracht, die in der Geschichte der Stadt eine wichtige Rolle spielten: Babenberger, Staufer, die Přemysliden und Matthias Corvinus. Oberhalb des Haupteingangs befindet sich der niederösterreichische Herzogshut mit den Wappen Korneuburgs und Klosterneuburgs zur Erinnerung daran, daß die beiden Städte einst ein Gemeinwesen bildeten und durch Herzog Albrecht I. ihre Selbständigkeit erhielten. Albrecht I. als der Verleiher des Stadtrechtes und Kaiser Franz Joseph I. sind denn auch als überlebensgroße Fassadenplastiken, geschaffen vom Wiener Emanuel Pendl, dargestellt[117]. Mit der Darstellung des von Rittern flankierten Kaiseradlers im hohen, von einem Strebewerk gestützten Spitzbogengiebel der Hauptfront wird dem Kaiserhaus in besonderer Weise gehuldigt.

Den Hauptschmuck des monumentalen Stiegenhauses[118] bildet eine gotisierende – in gegliederte Felder geteilte – Flachdecke (Abb. 16), die Namen von Korneuburger Bürgern



Abb. 16: Korneuburg, Rathaus, Decke des Stiegenhauses, 1894/1895 (Autor)

aufweist, die mit der Geschichte ihrer Vaterstadt untrennbar verbunden sind. In der künstlerischen Ausschmückung des großen und mit einer Balkendecke versehenen Rathaussitzungssaales[119] wird die Thematik der Hauptfassade aufgegriffen, indem – oberhalb des von Bilderfriesen mit den Porträts von Bürgermeistern und Ehrenbürgern flankierten Eingangs – ein Fresko die Verleihung bzw. Anerkennung des Stadtrechtes an Korneuburg im Jahr 1298 durch Albrecht I. darstellt. Dieser Begebenheit entspricht oberhalb des Durchganges zur Ratsstube das überlebensgroße Bildnis Franz Josephs. Das historische Wandgemälde schuf Maximilian Lenz[120].

Das Rathaus von Laa an der Thaya[121] wurde im Jahr 1898 nach Plänen des Wiener Architekten Peter Paul Brang am Hauptplatz errichtet. Das Selbstbewußtsein der aufstrebenden Stadt tritt in der Gestaltung dieses dreigeschossigen und in Formen der Renaissance und des Frühbarock reich gegliederten Bauwerks deutlich hervor. Die beiden Skulpturen oberhalb der toskanischen Rundsäulen des Hauptportals veranschaulichen Tugenden des aufstrebenden Bürgertums: Eine weibliche Gestalt verkörpert den „Fleiß", die männliche die „Arbeits-

kraft". Die Bildausstattung im Inneren ist mit dem Fassadenprogramm eng verbunden: Im Deckenbild des späthistoristischen Stiegenhauses präsentieren schwebende Genien das Stadtwappen, im Hauptgemälde des Festsaalplafonds ist die Stadt Laa allegorisch als junge und gekrönte Frau im festlichen Gewand gegeben, wobei die sie flankierenden Gestalten auf die verschiedenen Stände und Tätigkeiten der städtischen Verwaltung hinweisen. In der Längsachse schließt an dieses Bild je ein Lünettenfeld mit den vor Goldgrund gegebenen Allegorien von „Fleiß" und „Sparen" sowie „Handwerk" und „Landwirtschaft" an. Die helltonig bunten und an die Decke applizierten Leinwandgemälde schuf J. Gaertner in den Jahren 1898/1899 in einem von der Malerei des Wiener Späthistorismus abgeleiteten und leicht ins Volkstümliche abgewandelten Stil[122].

9 Oberösterreich zwischen kirchlicher Reaktion und bürgerlicher Emanzipation

Unter der Regentschaft Kaiser Josephs II. blieb von der Landesautonomie Oberösterreichs nur mehr der Landtag übrig, da das Verordnetenkollegium und die Landeshauptmannschaft aufgehoben und die Besorgung der ständischen Geschäfte einer neueingerichteten Landesregierung übertragen wurden. 1816 schloß man Salzburg im Bereich der staatlichen Verwaltung als fünften Kreis an Oberösterreich an. Wie auch in Niederösterreich wurde die Revolution des Jahres 1848 vom oberösterreichischen Landtag mitgetragen. Nach der kurzen Ära des Neoabsolutismus sicherte das Februarpatent von 1861 den Bestand des Landtages bis 1918[1]. Wie in den anderen Kronländern der Monarchie sind auch in Oberösterreich Überschneidungen zwischen Gesamtstaats- und Landesidentität zu konstatieren, was unter anderem in Erinnerungszeichen an die Vertreter des Kaiserhauses deutlich wird. Im Ortsmuseum Hallstatt befindet sich etwa ein Denkmal für Erzherzog Carl (anläßlich seines Besuches des Jahres 1812) mit einem Bronzekopf des Gefeierten und einer Inschrift auf mächtigem Sockel[2]: „Den (sic!) Befreyer / Deutscher Welscher und Schweitzer / Gauen vom Gallier Mit Lorbeeren geziert / Zu Würzburg Liptingen Zürich / Den (sic!) Triumphierenden Helden vor Aspern / CARL LUDWIG ERZHERZOG ZU OESTERREICH / Grüßten Auch Diese Gebirge 1812 / Staunend Sahen Sie / Uiber Die beschneiten Gipfel zu Hallstadt / Ihn Klimmen / 1040 Schritte weiter / Als Je. Ein Fuß Der Gaeste kam".

LANDSCHAFTSERFASSUNG UND LANDESIDENTITÄT

Wie in anderen Kronländern der Habsburgermonarchie existierten auch in Oberösterreich bevorzugte „Bildmotive", die sich von anderen Orten qualitativ und quantitativ abhoben. Oft waren es die „romantischen" Gegenden, die auch in den Reisebeschreibungen des Arztes und Naturforschers Joseph August Schultes (1773–1831) als besonders sehenswert empfohlen wurden[3]. Als Schultes seine „Reisen durch Oberösterreich" (1809) unternahm, um namentlich die Salzgewinnung zu studieren, kannte sein Erstaunen keine Grenzen, als er erkannte, wie unbekannt dieses Land eigentlich war. In der Folge warben Reisebeschreibungen und Propagandaschriften wie Johann Steiners „Reisegefährte durch die Oesterreichische Schweitz oder das ob der ennsische Salzkammergut" (1820) für die neuentdeckten Schönheiten der Gegend und die wundertätige Wirkung von Quellen und Bädern[4]. Schul-

tes war in besonderer Weise an der Entdeckung der Naturschönheiten Oberösterreichs beteiligt – vor allem durch sein Buch „Reisen durch Oberösterreich in den Jahren 1794, 1795, 1802, 1803, 1804 und 1808“, das in zwei Teilen im Jahr 1809 erschien[5]. Darin behandelt er das Salzkammergut[6], beschreibt den Zauber der Berge und verarbeitet Naturstimmungen. Für die Kunst hatte er hingegen kaum Interesse; nur kurz spricht er über St. Florian, und dem „Pacher-Altar“ in St. Wolfgang widmet er etwa keine Silbe.

Ein beliebter Vedutenmaler war Ferdinand Runk (1764–1834), der sich um 1790/1792 in Oberösterreich aufhielt. Er war ganz im Sinne der Reisebeschreibungen Schultes' vor allem an „romantisch“ gelegenen und pittoresken Motiven interessiert (besonders am Strudel bei Grein, vgl. hier die bereits um 1780 entstandene Radierung Johann Michael Freys nach einer Zeichnung von Anton Christoph Gignoux, „Einfahrt in den Strudel“ [aus der Serie „Hundert mahlerische Ansichten an der Donau“])[7]. Oberösterreich ist auch in den großen Landschaftsserien der Biedermeierzeit entsprechend vertreten, wie etwa in den „264 Donauansichten (…)“ Adolph Kunikes (1820–1826)[8]. 1825 folgte Jakob Alts Serie der „Vorzüglichsten Ansichten des k.k. Salzkammergutes und dessen Umgebungen (…)“. Zu den druckgraphischen Folgen mit einem unmittelbaren Bezug zum Land ob der Enns gehört auch Thomas Enders im Jahr 1828 in Wien veröffentlichtes Album mit Ischler Ansichten, dessen Aquarellvorlagen vier Jahre zuvor entstanden waren[9]. Um dem zunehmenden Bedarf an Ortsansichten gerecht zu werden, gründete der aus Enns stammende Josef Hafner (1799–1891) im Jahr 1817 in Linz die äußerst produktive „Hafner-Offizin“. Sein Hauptwerk war das 1842 entstandene großformatige „Panorama von Linz“[10], zu dem auch eine Aquarellvorlage existiert. Ein weiteres Panorama ist das „Panorama vom Schafberge bei Ischl“[11]. Zahlreiche Druckwerke dieser Hafner-Offizin gruppieren als „Sammelbilder“ in typischer Weise um ein zentrales (Stadt-)Motiv Details von Stadt und Land[12].

Religion und Landesidentität – der neue Linzer Dom

Zur Verewigung des am 8. Dezember 1854 verkündigten Dogmas der „Unbefleckten Empfängnis Mariens“ wurde im Hirtenbrief Bischof Franz Joseph Rudigiers (1811–1884) vom 13. April 1855 eine Kirche für Linz gefordert[13]. Das Projekt eines solchen Dombaus begründete man mit dem Eifer für die Verehrung Marias in der Diözese. Am 31. Mai 1855 wurde in einer Versammlung des katholischen Vereins der gotische Baustil präferiert und am 15. April 1858 der Architekt Vinzenz Statz vom Bischof eingeladen, den Bauplatz in Linz zu besichtigen, Pläne zu entwerfen und die Bauführung zu übernehmen. Am 18. April 1859 langten zehn Entwürfe von Statz in Linz ein. Sie waren im Kunstverein ausgestellt, und Adalbert Stifter widmete ihnen in der „Linzer Zeitung“ eine begeisterte Rezension. Am 1. Mai 1862 fand die



Abb. 1: Linz/D., „Neuer Dom", 1924 fertiggestellt (Autor)

Grundsteinlegung statt, und 1885 wurde der Chor geweiht. Der Turm war 1901 vollendet, und die Gesamtweihe erfolgte schließlich am 29. April 1924[14] (Abb. 1). Erstaunlich bleibt, daß der liberal dominierte Stadtrat in Linz zusammen mit der katholischen Kirche bei der Zeremonie der Grundsteinlegung kooperierte, somit ein gesellschaftlicher Grundkonsens hinsichtlich des Dombaus existierte[15].

Die ersten Fenster des Domneubaus in den beiden Seitenschiffen sind 720 cm hoch und 350 cm breit, die übrigen unteren in Lang- und Querhaus 815 cm hoch und 350 cm breit. Die beiden Fenster Nr. 10 sind 980 cm hoch und 318 cm breit. Sie wurden von der Tiroler Glasmalerei-Anstalt Albert Neuhauser (Innsbruck) zwischen 1913 und 1916 nach dem Programm Bischof Rudolf Hittmairs (reg. 1909–1915) aus dem Jahr 1910 (siehe unten) ausgeführt und konnten schließlich 1922/1924 eingesetzt werden[16]. Die Fenster im Kapellenkranz sind 720 cm hoch und 160 cm breit. Rudolf Hittmair betrieb persönlich unter der Assistenz seines Generalvikars Balthasar Scherndl die Konzeption des dritten Fensterzyklus, der zwischen 1913 und 1916 in einem Gesamtumfang von 44 (!) Fenstern ausgeführt wurde.

Ein wesentlicher – und bereits in der Wiener „Votivkirche"[17] anzutreffender – Programmpunkt der Linzer Domfenster ist die „(...) Amalgamierung von Heils- und historischen Geschehen mit der unmittelbaren Gegenwart (...)"[18]. Während etwa die Grundthematik des „Priesterfensters"[19] die Darstellung des Priesterberufes ist, zu dessen Illustration Beispiele aus der Heilsgeschichte und den Heiligenviten (Wolfgang, Severin, Franz Xaver, Johann Nepomuk und Karl Borromäus) herangezogen werden, und im unteren Teil die Schenkung des Fensters an die von Landespatronen umgebene „Immaculata" durch die Priesterschaft Oberösterreichs dargestellt wird, kommt dem Gegenstück, dem zerstörten „Erzherzogsfenster"[20], eine ähnliche inhaltliche Schlüsselrolle zu: Auf eine Darstellung von in Oberösterreich stationierten Militäreinheiten folgt die Wiedergabe der Segnung des Fensterstifters Erzherzog Albrecht in seiner Funktion als Regimentsinhaber durch den hl. Albertus Magnus, der dem Stammvater Rudolf von Habsburg die Verehrung des Sakramentes der Eucharistie nahegelegt haben soll. Die beiden anderen Szenen zeigen Rudolf von Habsburg und seinen Sohn Albrecht sowie die Gründung des Regiments durch Kaiser Leopold I. Die hier deutlich zu konstatierende *Durchdringung von Dynastie- und Kirchengeschichte* in Kombination mit auf den Stifter bezugnehmenden Szenen bildet eine Vorstufe zur Konzeption der Langhausfenster[21].

Die Programmatik jener Glasmalereien, die das Land Oberösterreich mit seiner Bevölkerung, seinen Wallfahrtsorten, Stiften und Klöstern, seinem religiösen Leben sowie mit der Geschichte von Dombau und Diözese schildert, wurde in einem – für das Verständnis des Gesamtkonzepts wichtigen – Aufruf Bischof Hittmairs vom September 1910 propagiert: „(...) Die Fenstergemälde sollen unsere Heimat schauen lassen, Land und Leute, wie sie sind, vielleicht auch die Geschichte unseres Landes! (...) Es können die schön gelegenen marianischen Orte (...) und damit die reizenden Landschaften unseres Oberösterreichs zur Darstellung kommen. Es sollen dabei auch dargestellt werden die Oberösterreicher selbst, die Gemälde sollen festhalten die Männer und Frauen, die den Dom erbauten, sein Entstehen miterlebten. (...) Unser ganzes Land soll uns in den Gemälde-Fenstern herein leuchten in unsere Andacht; wir wollen in unseren Gebeten schauen in unser liebes, weites, schönes Oberösterreich, (...)"[22].

Eine erste Gruppe von Fenstern (vorwiegend im nördlichen Teil des Langhauses konzentriert) zeigt markante Begebenheiten aus der Entstehungsgeschichte des Domes sowie Ereignisse, die damit in einem Zusammenhang stehen – von der Grundsteinlegung am 1. Mai 1862 bis zur Papstaudienz, Glockenweihe und Krönung der Immaculatastatue. Dieser Gruppe sind die Pilgerfenster (Jerusalem und Lourdes) anzuschließen.

Eine zweite Gruppe läßt sich mit der Bezeichnung „Marianische Topographie Oberösterreichs"[23] charakterisieren und führt den Betrachter in Lang- und Querhaus zu allen mit der Muttergottes verbundenen Gnadenstätten des Landes und seiner Nachbarregionen von Altötting bis Mariazell. Antijosephinische Akzente sind hier bewußt integriert, etwa wenn im „Braunau-Fenster" der Klosteraufhebungskommissär Valentin Eybl unmißverständlich als Übeltäter in der Tradition der Judasikonographie gezeigt wird. Ebenfalls dieser topographischen Gruppe zugehörig sind die acht Fenster im Obergaden des Querhauses, die jeweils Szenen aus der Stiftsgeschichte mit Ansichten der Bauten kombinieren. Im „Linzer Fenster"[24], das Szenen aus der Kulturgeschichte der Stadt sowie die Bedeutung von Linz als Stätte christlicher Zivilisation, als Kaiserstadt und Ort höfischen Lebens, der Ritterlichkeit, der Kunst und Wissenschaft sowie des wohltätig schaffenden Bürgersinns in den Vordergrund rückt, tritt eine abweichende Gewichtung auf, da sich dort die Hauptszene auf einen Bilderbogen ganz profaner Ereignisse von Kaiser Friedrich III. bis Adam Prunner beschränkt. Auf das Christentum verweist die mächtige Gestalt des hl. Severin links. In diese beiden Fenstergruppen – Dombau und „marianisches" Oberösterreich – sind vier Szenen aus dem Leben Bischof Rudigiers eingewoben (Grundsteinlegung, Wallfahrt/Pöstlingberg, letzte Messe/Mattighofen und Versehgang).

Isoliert steht das vom Oberösterreichischen Landtag im Jahr 1910 in Erinnerung an das sechzigjährige Regierungsjubiläum Franz Josephs gestiftete „Kaiserfenster" im Querschiff[25], das thematisch an das ältere (zerstörte) Erzherzogsfenster anschließt, nun aber auf alles religiöses Beiwerk verzichtet und sich auf die Darstellung des Kaiserhauses und dessen Verbindungen zu Oberösterreich beschränkt (Oberzone mit betendem Franz Joseph vor der Immaculata, gleichsam als „Oberösterreicher" im Salzkammergut mit den beiden Thronfolgern als Wappenhalter). Hier kommt es in einem „Umkehrverfahren"[26] zur Sakralisierung des Herrscherhauses – vermittelt im Typus Franz Salvators als Ritterheiliger und Kaiserin Elisabeths als hl. Elisabeth[27]. Visualisiert erscheint hier offensichtlich der Gedanke, daß die Grundlage, auf der das mächtige Reich steht, das Glück der Familie sei, dargestellt in der Familie des Kaisers, der Erzherzogin Marie Valerie, ihrem Gemahl Franz Salvator und ihren Kindern. An der Seite spielen die Kinder die Szene mit Rudolf von Habsburg, wie dieser mit dem Kreuz anstatt des Szepters belehnt[28].

Bischof Hittmairs Programm für die Glasfenster in Lang- und Querhaus knüpft weniger an die reine Marienikonographie als vielmehr an komplexe *Mischformen* von Profan- *und*

Sakralgeschichte an. Diesem Konzept zufolge, das starke Lokalbezüge besitzt, kommen in wechselnder Reihe folgende Aspekte zur Darstellung: die Baugeschichte des Doms, Wallfahrten, Stätten der Marienverehrung in Oberösterreich und in den Nachbarländern, Kirchen, Klöster und Stifte in Oberösterreich sowie religiöses Leben: insgesamt 44 Fenster (davon zwei ganz, eines teilweise zerstört). Geschichte und Gegenwart stehen diesem Konzept Hittmairs zufolge in engem Zusammenhang, der die Gegenwart als eine noch nicht stattgefundene Vergangenheit versteht und solcherart eine fiktive Kontinuität projiziert, die dem episkopalen Selbstverständnis entspricht[9]. Diese im Linzer Denkmaldom zu beobachtende Verortung von Gegenwart *in der Geschichte* besitzt ihren Ursprung im Verständnis historischer Legitimation aus der Tradition. Die formale Mehrschichtigkeit der Darstellungen drückt sich in einem Spannungsverhältnis zwischen idealer Grundhaltung und naturalistischen Details aus, verwirklicht im Gegensatz zwischen überzeitlichem (religiösem) Anspruch und ständig präsenten Aktualitätsbezügen[10]. Das marianische Programm setzt sich in den Fenstern des Kapellenkranzes sowie im Presbyterium fort, deren Konzept der Benediktiner Florian Wimmer aus dem Stift Kremsmünster, einer der aktivsten Vorkämpfer für die Wiederbelebung der Sakralkunst in Oberösterreich, verfaßte. Berater für theologische Fragen war Professor Dr. Matthias Flunk SJ aus Innsbruck. Das Konzept wurde mit einigen Abweichungen in der Tiroler Glasmalereianstalt Albert Neuhauser in Innsbruck im Jahr 1884 ausgeführt. Die Programmatik dieser Fenster bezieht sich ebenso wie das Programm der Mosaiken der linken und rechten Chorkapellen und der Votivkapelle auf Maria mit einem thematischen Schwerpunkt in der „Lauretanischen Litanei".

Der Zyklus der Glasfenster des Linzer Domes ist ohne Zweifel der vielschichtigste *landesgeschichtliche* Zyklus Österreichs im 19. Jahrhundert, der vor dem Hintergrund der *Marienverehrung* ausgebreitet wird. Damit fungiert der Dom nicht nur als Denkmal der Liebe zur Gottesmutter (wie sie Rudigier propagierte), sondern ebenso als „Denkmal des Landes Oberösterreich"[11]: Topographie, Landeskunde, der Bezug zur Dynastie und das „marianische" Oberösterreich als essentielle Bestandteile der Identitätsstiftung werden dabei zu einer innovativen Synthese vereinigt, die sich vorderhand als Landeskunde geriert („Land und Leute" nach Bischof Hittmair), in Wahrheit jedoch eine umfassende Topographie Oberösterreichs vor dem Hintergrund katholischer Traditionsstiftung in Gestalt kultischer Feiern (Wallfahrten, Fronleichnam etc.) zum Ziel hat. Die historischen Szenen sind dabei eng mit der Verehrung Marias und anderen religiösen Ereignissen verknüpft. Der geschichtliche „Standort" ist das Linzer Bistum (1785 eingerichtet), aus dessen Perspektive diese Art von Reflexion betrieben wird. Die traditionsreichen Stifte Kremsmünster und St. Florian sind deshalb essentielle Bestandteile des Programms (Martyrium des hl. Florian bzw. Gründung des Stiftes Kremsmünster), ähnlich wie im Skulpturenfries des Oberösterreichischen Landesmuseums (siehe unten)[12]. Die Ausstattung des Domes folgt einem äußerst vielschich-

tigen Programm, dessen genaue Entstehungsgeschichte zwar noch ungeklärt ist, dessen Grundzüge aber mit Sicherheit auf Bischof Rudigier zurückgehen dürften. Die marianische Komponente, die ihren konkreten Anlaß in der Verkündung des Dogmas der „Immaculata" besitzt, wird von landesgeschichtlichen Komponenten durchdrungen, die sich einerseits auf Aspekte des „marianischen" Oberösterreich beziehen, andererseits aber auch „Lokales" einfließen lassen wie etwa die Auswahl der Heiligendarstellungen am Märtyreraltar[33].

DER KIRCHLICH GEPRÄGTE RÜCKBEZUG AUF DIE VERGANGENHEIT

Die Identitätsstiftung fand im kirchlichen Bereich nicht nur in Gestalt großer Programme in der Art der Linzer Domkirche statt, sondern in vielen kleinen Pfarr- und Filialkirchen durch die Wiederaufnahme des in Oberösterreich besonders verbreiteten spätgotischen Typus des Schreinflügelaltars, wobei häufig der alte spätgotische Bestand durch neue historistische Lösungen „ergänzt" wurde: Exemplarisch seien hier folgende Orte (und Ausstattungen) genannt: Braunau, Pfarrkirche, Hochaltar[34], Eberschwang, Pfarrkirche, Hochaltar[35], Hallstatt, katholische Pfarrkirche, Hochaltar[36], St. Ägidi (Bezirk Schärding), Pfarrkirche, Hochaltar[37], St. Leonhard bei Freistadt, Pfarrkirche, Hochaltar[38] und Taufkirchen an der Pram, Pfarrkirche, Hochaltar[39]. Neben dem Weiterleben barocker Gestaltungen im Sinne des „Nachbarock"[40] erfolgte im frühen 20. Jahrhundert eine zum Teil ungewöhnlich strenge Anlehnung an Prinzipien barocker Ausstattungen: Ein wichtiges Beispiel ist hier die Pfarrkirche zur Heiligen Familie („Familienkirche") in Linz, deren im Jahr 1912 vollendete Deckengemälde mit Szenen aus dem Alten und Neuen Testament (vorwiegend aus der Jugendgeschichte Jesu), ausgeführt von Andreas Strickner (aus Linz), deutlich auf österreichischen Werken des 18. Jahrhunderts basieren und die gute „Lesbarkeit" der Figuren und Einzelereignisse in den Vordergrund stellen[41].

Auffällig bleibt der starke Bezug auf die Traditionen der Barockkunst, wie er sich neben der Ausstattung der Linzer „Familienkirche" auch in der deutlich zur Volkstümlichkeit tendierenden Ausmalung (Marienleben, Rosenkranz [Seitenschiffe], Geschichte des Gnadenbildes „Maria von der immerwährenden Hilfe" von seiner Auffindung in Kreta bis zur Übertragung in die neue Kirche in Puchheim im Jahr 1891) der Kloster- und Wallfahrtskirche „Unsere Liebe Frau von der immerwährenden Hilfe" in Puchheim (Bezirk Vöcklabruck)[42] (Abb. 2) nachweisen läßt: Die Ausmalung dieser Kirche erfolgte zwischen 1893 und 1896 durch Josef Scherfler aus Mauerkirchen, Michael Lackner aus Kirchberg i.T. und Thomas Köhle: In den fünf Kuppeln des Hauptschiffes sind die fünf Hauptfeste Marias dargestellt (Geburt, Verkündigung, Visitatio, Tempelgang und Krönung), ergänzt durch Darstellungen in der Orgelempore (Eltern Marias), in den sechs Tonnengewölben (Op-

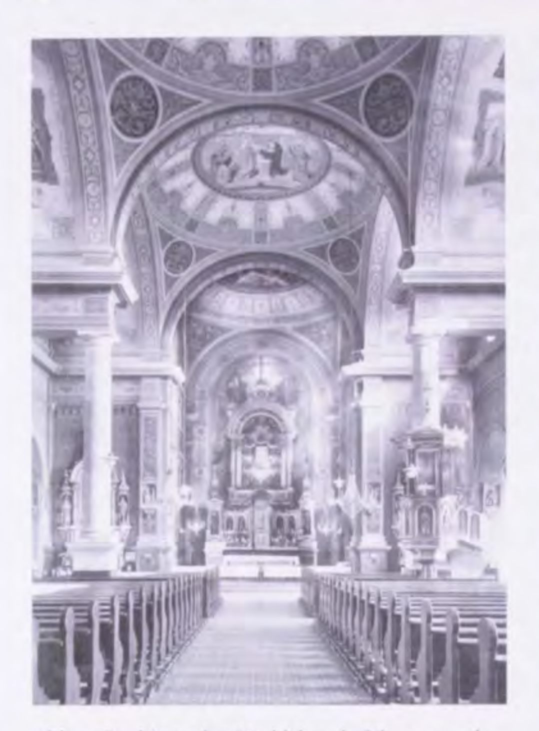


Abb. 2: Puchheim bei Vöcklabruck, Kloster- und Wallfahrtskirche „Unsere Liebe Frau von der immerwährenden Hilfe", Innenansicht, Ausmalung zwischen 1893 und 1896 (Wien, ÖNB)

ferung Marias bis Marientod) und in den Seitenschiffen (15 Rosenkranzgeheimnisse sowie 36 Bilder der Geschichte des Puchheimer Gnadenbildes). Eigenartig ist hier besonders die Kombination von spätem Nazarenerstil (in den Fresken) und der Erinnerung an die große Tradition der barocken Marienikonographie.

„Identität" wurde einerseits in den großen Epochen katholischer Kunstproduktion (Gotik und Barock) gesucht, andererseits versuchte man die katholische Kirche als ideale Grundlage der Herstellung qualitätvoller Kunst zu positionieren. Einen deutlichen Bezug zur barocken Tradition der Heiligenikonographie vermittelt die Stadtpfarrkirche St. Peter und Paul in Ried/I., deren Deckengemälde vom Salzburger Historienmaler Josef Gold (1884–1893) stammen. In den Fresken der Seitenkapellen finden sich Darstellungen der *Lokal*heiligen Koloman, Severin, Altmann, Maximilian, Bonifatius, Valentin, Wolfgang, Rupert, Adalbero und Berthold, die mit biblischen Szenen kombiniert sind. Die überraschende „Geschlossenheit" der kirchlichen Kunst des Historismus und die spärlichen Berührungspunkte mit den Strömungen der allgemeinen Kunstproduktion bewirkten zudem ein deutlich artikuliertes Selbstverständnis kirchlicher Kunst, um dessen theoretische Festlegung und Festigung in der Diözese Linz vor allem das Organ der „Christlichen Kunstblätter" bemüht war[43]. Ab dem Jahr 1802 ist das Erscheinen der „Theologisch-praktischen Monatsschrift" (in der Folge „Quartalschrift") nachweisbar. Seit 1849 begannen die „Katholischen Blätter" in Linz unter der Schriftleitung Albert von Pflügels zu erscheinen, als deren Beilage die „Christlichen Kunstblätter" seit 1860 herausgegeben wurden. Diese waren das Organ des 1858 in Linz gegründeten „Diözesankunstvereins", der zunächst unter der Leitung des Domherrn Joseph Schopp stand und als Ausschußmitglieder unter anderem Adalbert Stifter aufnahm. Seit 1893 erschienen die „Kunstblätter" als selbständige Monatsschrift. Die erste Ausstellung des Diözesankunstvereins fand bereits 1864 statt[44]. Im Zentrum der Aktivitäten stand vor allem das Interesse, die „verkommene" Kunst durch ihre

Rückführung auf verbindliche christlich-ethische Grundlagen zu erneuern[45]. Während in der Frühzeit nationale Komponenten eine Rolle spielten, verlagerte sich ab den Siebzigerjahren des Jahrhunderts das Hauptgewicht des Interesses auf die Bekämpfung des „Neuheidentums". Dabei bot die Situation der katholischen Kirche eine praktisch konkurrenzlose Stellung gegenüber den Schwesterkirchen. Neben antisemitischen Ausfällen ist die Polemik gegen die „französische" Mode, die im Gegensatz zum „heiligen Ernst, Kraft und Würde nach alter deutscher Art" als weichlich, süßlich und abgeschmackt diffamiert wurde, eine wichtige Konstante[46]. Immer wieder wurden einzelne Meister aus Vergangenheit und Gegenwart als Beispiele für christliches Künstlertum hervorgehoben, wobei der tugendhafte Lebenswandel in Verbindung mit der Schöpfung christlicher Kunstwerke im Mittelpunkt stand. Ein wesentlicher historischer Bezugspunkt war die Tradition Oberösterreichs in der Herstellung gotischer Flügelaltäre. Dieses Interesse manifestiert sich besonders in dem ab 1861 in Teillieferungen (mit deutsch-französischem Begleittext) publizierten und von den Gebrüdern Carl und Franz Jobst sowie Josef Leimer in Einzelheften zu vier Blatt herausgegebenen Werk „Sammlung mittelalterlicher Kunstwerke aus Oesterreich", in der in akribischen Studien bis in das kleinste Detail ein „(…) wissenschaftlich zu nennendes Verständnis für die vielfältige Formenwelt der Gotik (…)"[47] feststellbar ist.

DIE KLÖSTERLICHEN TRADITIONEN – KREMSMÜNSTER UND ST. FLORIAN

Die kulturelle Identitätsstiftung wurde im Kontext der Landesgeschichte wesentlich durch die Klöster vermittelt, welche die Kontinuität im Laufe der Jahrhunderte garantierten. In der bekannten Gründungslegende des Stiftes Kremsmünster aus dem Jahr 777 kommt es zu einer Vermengung von historischen und fiktiven Personen: Ein Sohn Herzog Tassilos III. mit Namen Gunther ist historisch nicht verbürgt[48]. Die Bedeutung dieser Gründungslegende wird in Johann Rints (1814–1900) Relief „Herzog Tassilo findet die Leiche seines Sohnes Gunther" (1877)[49], angefertigt zum 1100-Jahr-Jubiläum des Stiftes, besonders deutlich: Der retabelartige Aufsatz, der die Auffindung Gunthers zeigt, ist im Stil des späten 15. bzw. frühen 16. Jahrhunderts gehalten, ebenso der reichdurchbrochen gearbeitete Blattrahmen sowie die Mehrpaßreliefs der Sockelzone (Klosterwappen und persönliches Wappen des Abtes). Zu diesem Relief, das 1876 von Pater Odo Schima in Auftrag gegeben worden war, existieren Vorzeichnungen in der Graphischen Sammlung des Oberösterreichischen Landesmuseums[50]. Von Johann Rint stammt auch eine längliche Dose mit abgerundeten Ecken aus Buchsholz, auf deren Deckel sich in Relief die Darstellung der Auffindung von Gunthers Leiche durch Herzog Tassilo befindet[51]. Die Ikonographie des 19. Jahrhunderts griff dabei auch auf Traditionen der Barockkunst zurück, wie sie in den beiden ehemals in der

Stiftskirche und heute im Vestibül vor dem „Kaisersaal" befindlichen Gemälden Franz Karl Remps (1730) mit der Auffindung der Leiche Gunthers und ihrer Einsegnung[52], in Bildern Bartolomeo Altomontes mit der legendären „Auffindung der Leiche Gunthers" (1764) sowie im „Begräbnis" mit dem Gelöbnis der Kirchengründung[53] nachweisbar sind. Ein wichtiger Faktor ist in diesem Zusammenhang die Medaillenproduktion, besonders anschaulich in der 1877 von Carl Radnitzky angefertigten Medaille zum 1100-Jahr-Jubiläum des Stiftes Kremsmünster, die auf dem Revers die Auffindung der Leiche Gunthers zeigt[54].

Ein anderes wichtiges Werk, das für die Jubiläumsfeier 1877 angefertigt wurde, ist ein hoher Deckelpokal aus vergoldetem Silber in reichen Renaissanceformen, eine Widmung der ehemaligen Schüler des Stiftes: An der Cuppa befinden sich die Reliefbildnisse Herzog Tassilos, Kaiser Karls des Großen und Kaiser Heinrichs II. Den Deckelknauf bildet der Kampf Gunthers mit dem Eber. Am Fußrand befinden sich die Künstlersignaturen: „Componiert v. Prof. J. Storck, ausgeführt v. A. Kleeberg, Wien 1877"[55]. Noch das „Kremsmünster Fenster" im Linzer Dom[56] sollte als zentrale Darstellung die Auffindung der Leiche Gunthers aufnehmen.

Auch im Augustiner Chorherrenstift St. Florian ist im 19. Jahrhundert ein vermehrtes Interesse an der Gründungsgeschichte nachweisbar, das vor allem mit den Aktivitäten des Florianer Historikers und Augustiner Chorherrn Franz Kurz (1771–1843), der in engem Kontakt mit Joseph Freiherr von Hormayr stand, zusammenhängt[57]. Zu dieser Zeit entwickelte sich die „St. Florianer Historikerschule" (Jodok Stülz, Franz Xaver Pritz und Joseph Chmel) zu jener überregionalen Bedeutung, wie sie Melk etwa im 18. Jahrhundert besessen hatte. Dieses Interesse an der eigenen Vergangenheit schlug sich auch in der Kunst nieder: Propst Friedrich Mayer (reg. 1854–1858) wollte zwei Momente aus der Vita des sel. Altmann in je einem Bild dargestellt haben: Altmann als Gründer und Fürbitter sowie die jugendlichen Gründer der Stifte Göttweig, Lambach und Admont unter einem Baum ruhend. Letzteres Werk erhielt dann der neue St. Florianer Propst, Jodok Stülz (reg. 1859–1872), im Jahr 1859 von Leopold Kupelwieser angefertigt. Eine andere – im letzten Krieg vernichtete – Version[58] dieses Gemäldes hatte der Maler bereits 1856 an den bayerischen König verkauft[59]. Als Gegenstück zur St. Florianer Version ist ein weiteres Gemälde anzusehen, das Kupelwieser 1860 für die Prälatur des Stiftes fertigstellte[60]: Es zeigt Christus Salvator als Beherrscher der Welt, kombiniert mit den Heiligen Florian und Augustinus (vielleicht Altmann) und einer Ansicht des Stiftes St. Florian im Hintergrund.

HISTORIOGRAPHIE UND AUSSTATTUNGSPROGRAMME

Der Sekretär Erzherzog Johanns und bedeutende Historiker und Archäologe Matthias Koch hat sich in mehreren Publikationen in den dreißiger und vierziger Jahren mit der

Geschichte der Stadt Linz befaßt[61]. In enger Verbindung zum Landesmuseum bildete sich eine „Gesellschaft für Landeskunde". Anreger war der Welser Adolf Winkler (1827–1881), der als Wappenforscher und -zeichner zwischen 1856 und 1874 am Museum wirkte und mit der Veröffentlichung einer umfassenden Aufnahme der oberösterreichischen Grabdenkmäler begonnen hatte. Am 30. September 1869 richtete er im Namen von zwölf Mitgliedern des Musealvereines eine Eingabe an den Landtag, die Gründung einer Gesellschaft, die sich einer Landesbibliographie, der Topographie, der volkstümlichen Landeskunde und anderen Dingen widmen sollte, zu unterstützen. Der Landtag lehnte dieses Ansuchen ab, und Winkler ging als Mitarbeiter der Münzabteilung des Kunsthistorischen Museums in Wien[62].

Bereits 1846 war der Plan entstanden, nach dem Vorbild des Salzburger Landessaales, dessen Wandgemälde kopiert und nach Linz gebracht wurden, den Ständesaal („Steinerner Saal") im Linzer Landhaus auszuschmücken. Anton Reichsritter von Spaun (1790–1849) verfaßte einen entsprechenden Antrag am 16. November 1846. Für die Gemälde wurde Moritz von Schwind als Künstler in Aussicht genommen. Am 27. Mai 1847 übermittelte der Maler einen Entwurf für das Hauptbild, das in einer Lithographie[63] erhalten geblieben ist, die der neugegründete Kunstverein als Prämienblatt zum Jahr 1851 verteilte: Die Darstellung stellt die Erhebung der Markgrafschaft Österreich zum Herzogtum auf dem Reichstag zu Regensburg (1156) dar: „(…) Die durch Pilaster gegliederten anderen Wände des Saales sollten nach einem ersten Entwurf in den einzelnen (zehn) Nischen die Figuren der landesfürstlichen Städte, umgeben von einem stammbaumartigen Gezweig (mit je 50 Wappen adeliger Geschlechter), enthalten, darüber kleine Medaillons mit geschichtlichen Darstellungen. Ein zweiter veränderter Entwurf setzt an ihre Stelle von Wappen umgebene Szenen aus der Geschichte; darüber in den Lünetten Porträtmedaillons (für Plastik gedacht) berühmter Männer mit kleinen Bildern aus ihrem Leben. (…)"[64]. Nicht einmal die Entwürfe blieben – bis auf zwei kleine Farbskizzen im Oberösterreichischen Landesmuseum – erhalten: eine Belagerung mit dem Medaillon Keplers und eine Darstellung der „Austria" mit einem Reiterkampf[65].

LANDESKUNDLICHE FORSCHUNGEN UND DIE ENTSTEHUNG EINER OBERÖSTERREICHISCHEN „LANDESGALERIE"

Am 10. Februar 1833 brachte Anton Reichsritter von Spaun beim Präsidenten der Regierung und der Landstände, dem Grafen Alois von Ugarte, das Ansuchen zur Gründung eines Geschichtsvereins ein, der von Kaiser Franz I. am 19. November 1833 genehmigt wurde. Die Vereinsziele bestanden darin, die Denkmäler der Geschichte zu sichten und zu verzeichnen sowie die geschriebenen Geschichtsquellen zu sammeln[66]. Hierin liegt die Keim-

zelle der wissenschaftlichen Tätigkeit des Oberösterreichischen Landesmuseums begründet. Nach den Satzungen des Jahres 1869 wurde die Landeskunde jedoch auf die Gegenwart beschränkt und die „geschichtlichen" Fächer zurückgedrängt[67]. Einer Denkschrift von 1874 zufolge brachte man den Gedanken zum Ausdruck, daß sich Verein und Museum quasi als kleine Akademie der Wissenschaften für das Land betrachteten[68]. Die Gründung des Oberösterreichischen Landesmuseums steht – wie bei den anderen Museen des Vormärz – in Zusammenhang mit einer verstärkten Hinwendung zum Land. Das Sammlungsgut kennzeichnete den realen oder vermeintlichen Bezug zur Heimat: Bereits 1835 hatte der damalige Kunstreferent des Museums, der Linzer Bischof Thomas Gregorius Ziegler (1770–1852), den mit „1588" bezeichneten Reichsadler-Humpen gestiftet. Weitere der Renaissance nachempfundene „Neuschöpfungen" folgten. Die „Oberösterreichische Landesgalerie" verdankt ihr Entstehen dem „Oberösterreichischen Kunstverein", dessen Gründung 1851 in Linz erfolgte. Gemäß den Satzungen dieses Vereins ging Adalbert Stifter (der auch im Verwaltungsausschuß des Landesmuseums und als Ausschußmitglied des „Christlichen Kunstvereins" [Diözesankunstverein] tätig war, seit 15. Dezember 1853 als Landeskonservator) als Vizepräsident im Jahr 1854 daran, „(…) dem Volke allzeit die Anschauung guter, ernster Kunstwerke als bestes Erziehungs- und Veredelungsmittel zu ermöglichen. (…)"[69]. Die ab 1851 durchgeführten Ausstellungen des Kunstvereins hatten das Ziel, die oberösterreichischen Künstler besonders zu fördern und ihre Existenz zu sichern. Seele des Vereins waren der landständische Sekretär und Landschaftsmaler Joseph Edlbacher (1817–1868) sowie sein Nachfolger, der Maler Joseph Maria Kaiser. Alljährlich wurden graphische Blätter geschaffen, die an die Mitglieder des Vereins ausgegeben wurden. Das erste dieser Art war die erwähnte Lithographie nach Moritz von Schwinds Entwurf für den „Steinernen Saal" des Landhauses. Weiters gelang es dem Verein, durch planmäßige Ankäufe den Grundstock für die „Oberösterreichische Landesgalerie" zu schaffen[70]. Im Jahr 1854 faßten Dominik Lebschy, Abt von Schlägl und Präsident des Oberösterreichischen Kunstvereins, und Adalbert Stifter, Vizepräsident, sowie der Maler Josef Edlbacher, Sekretär des Vereins, den Beschluß, eine Bildersammlung zu gründen. Der Verwaltungsausschuß nahm den Antrag an, und zwar mit der bestimmt ausgesprochenen Widmung „(…) für das Land Oberösterreich (…)": Bald langten Spenden für die 1855 im Rahmen des Kunstvereins gegründete „Oberösterreichische Landesgalerie" ein. Stifters Ziel einer „Landesbildersammlung" bestand auch darin, die Kronlandgalerie(n) zu stärken, und seine Bestrebungen gingen in die Richtung, daß die Landtage aktiver sein müßten, um eine zu starke Zentralisierung der Bildungsmittel in Wien zu verhindern[71]. Im Jahr 1866 ging der Bestand der Galerie in die Landesverwaltung über und wurde 1924 endgültig mit dem Oberösterreichischen Landesmuseum verschmolzen, das bis dahin kaum Bilderankäufe getätigt hatte. Die historische Bedeutung der „Oberösterreichischen Landesgalerie" bestand vor allem darin, daß sie die erste in der Monarchie sowie im ganzen deut-

schen Raum war, die aus dem Volk selbst entstand und, von einem Kunstverein gegründet, dem Volk gewidmet wurde. Im Jahr 1865 kam es über Initiative der Bildhauer Joseph Rint und Friedrich Kolbe sowie des Malers und Schriftstellers Carl von Binzer zur Gründung des „Vereins bildender Künstler" (als Antwort auf den „Kunstverein" und seine Ankaufspolitik), der 1895 in „Verein bildender Künstler und Kunstfreunde in Linz" umbenannt wurde[72].

DER NEUBAU DES OBERÖSTERREICHISCHEN LANDESMUSEUMS

Das Jahr 1874 markiert den Beginn intensiver Planungsvorbereitungen für die Errichtung des neuen Museums, das durch Franz Joseph am 29. Mai 1895 eröffnet wurde. Am 17. Februar 1875 beschloß der Gemeinderat der Stadt Linz die Schenkung eines Baugrundes in der Kaplanhofstraße (heute Museumstraße)[73]. Hinsichtlich des Neubaues wurde gefordert, dass die Ausstattung einfach und edel sein solle. Eine Ausnahme bildete die projektierte „Kapelle" für mittelalterliche kirchliche Gegenstände, die den darin aufbewahrten mittelalterlichen Gegenständen (!) entsprechen mußte. Als Frist für die Einsendung der Pläne wurde der 31. Dezember 1877 bestimmt; eine zweite Museumskonkurrenz fand im Jahr 1883 statt[74]. Bruno Schmitz, Sieger der zweiten Konkurrenz, erhielt am 6. März 1884 den offiziellen Auftrag zur Ausarbeitung von Detailplänen, und mit Beginn der warmen Jahreszeit 1884 trat die Errichtung des Museums in die Phase der Realisierung. Für die Gestaltung des Frieses konnte Schmitz seinen „Kandidaten", Melchior Zur Strassen, einen Schüler Imhoffs und Rauchs, durchbringen. Auf Schmitz gehen auch erste Themenvorschläge für den Fries zurück. Darzustellen sei demnach „(…) die Entwicklung der Kunst und Industrie aus den Anfängen bis auf unsere Tage mit Bezug auf Österreich speziell Oberösterreich (…) und für die Seitenfriese sowie die Eckcartouchen (welche letztere im Schilde die Wappen der Hauptstädte erhalten) […] Motive zu wählen, welche sich ergeben aus den idealen Zwecken des Museums. (…)"[75]. Diesem eher allgemein gehaltenen Programm stellte das Gesamtkomitee am 23. Jänner 1885 konkrete Vorstellungen entgegen. Man wählte vier Szenen aus der Geschichte Oberösterreichs: „Szene aus der Hallstattzeit" („Die keltische Culturepoche [Priesterliches Opfer, Kriegstanz, Waffen- u. Feinschmiede, Jagdszene]")[76], deren Bedeutung offensichtlich in Zusammenhang mit der damals in Blüte stehenden Erforschung der Hallstattkultur stand (die ur- und frühgeschichtliche Sammlung war zudem ein Hauptarbeitsgebiet des Museums), die „Ausbreitung des Christentums in Ufernorikum" („Die Gründung und Ausbreitung des Christentums im Lande." [„Der heilige Severinus segnet den nach Italien gehenden Fürsten Odoaker, Szenen der Taufe bekehrter Germanen, Krankenheilungen, Darstellung der Sagen über die Gründung der Klöster St. Florian und Kremsmünster"])[77] (auch hier wünschte man keine dynamisch ausgerichtete Komposition [stürzende

Götterbilder], sondern vielmehr korrekt wiedergegebene Trachten), weiters eine „Szene aus dem Nibelungenlied" („Markgraf Rüdeger von Pöchlaren mit seiner Frau und Tochter begrüßt die ins Hunnenland ziehende und von den Nibelungen begleitete Chriemhild auf oberösterreichischem Boden bei Enns")[78] als Visualisierung der Begegnung Kriemhilds mit Gotelind in Enns und schließlich die „Belehnung Jasomirgotts durch Friedrich Barbarossa", deren Gestaltung man sich in enger Anlehnung an Schwinds Entwurf für das Linzer Landhaus (siehe oben) wünschte[79]. Die Ausbreitung des Christentums sowie die Belehnung des Jahres 1156 sind gängige Themen der österreichischen Historienmalerei im 19. Jahrhundert. Mitte November 1885 nahm der Bildhauer Rudolf Cöllen (aus Leipzig) die Ausführung des Frieses in Angriff (Vollendung am 23. Oktober 1886)[80]. Buchstäblich im letzten Moment mußte das Programm des westlichen Frieses geändert werden, da durch die Forschungen des k.k. Bezirksrichters und Mitglieds des Geschichtsvereins Julius Strnadt („Die Geburt des Landes ob der Ens. Eine rechtshistorische Untersuchung über die Devolution des Landes ob der Ens an Österreich" [Linz/D. 1886])[81] die historische „Wahrheit" der vorgesehenen Szene der Belehnung Heinrichs in Zweifel gezogen wurde. Man änderte das Modell in „Die feierliche Belehnung Albrechts I. mit den österreichischen Ländern durch Kaiser (sic!) Rudolf I. von Habsburg auf dem Reichstage zu Augsburg 1282"[82] – ebenfalls ein beliebter Bezugspunkt österreichischer Geschichtsreflexion. Aus Friedrich I. Barbarossa wurde nun gleichsam Rudolf von Habsburg[83]. Nach Abschluß der Fassadenarbeiten entspann sich gerade um dieses Werk eine ausgedehnte und politisch motivierte Zeitungspolemik, die sich vor allem mit diesem Themenwechsel, der ahistorischen Inanspruchnahme des Nibelungenepos für Oberösterreich sowie mit den – ebenfalls strengen historischen Maßstäben nicht gerecht werdenden – „Gründungssagen" der Stifte St. Florian und Kremsmünster beschäftigte[84]. Daneben kamen in der Frieszone im Mittelrisalit der Nordfassade Reliefs und Statuen zu „Kunst" und „Wissenschaft"[85], in der Frieszone im südlichen Seitenrisalit der Ostfassade „Jagd" und „Fischerei"[86] sowie in der Frieszone im nördlichen Seitenrisalit der Ostfassade „Schiffahrt" und „Handel"[87] zur Darstellung. Die Städtewappen von Linz, Wels, Vöcklabruck, Ried, Schärding, Gmunden, Braunau, Freistadt, Enns und Steyr hoben diese Tätigkeiten auf eine landeskundliche Ebene[88].

Erst 1891 konnte durch die Unterstützung der Allgemeinen Sparkasse die endgültige Innenadaptierung in Angriff genommen werden und hier vor allem die Ausmalung der Kuppel des Treppenhauses, über deren endgültige Ausführung keine Quellen Auskunft geben[89]. Ihr Autor ist Franz Attorner aus Ottensheim, der die Dekoration 1891/1892 durchführte. Zu den vier Lünettenbildern, welche die Viertel des Landes ob der Enns (die später im Festspiel Bermanschläger 1898 mit ihren regionalen Spezifika Kaiser Franz Joseph huldigen) in allegorischer Weise mit hoher „Zuständlichkeit"[90] darstellen, haben sich im Landesmu-

seum Aquarelle, offensichtlich Vorstudien, erhalten[91]. Es handelt sich um Darstellungen, die das Mühlviertel, Innviertel, Hausruckviertel und Traunviertel im Licht ihrer wirtschaftlichen Aktivitäten zeigen. Hinter der historisch-anekdotenhaften Fassade dieser Szenen mit stark jahreszeitenallegorischem Charakter sind konkrete Hinweise auf landesgeschichtliche Fakten nur andeutungsweise erkennbar (z.B. Hausruckviertel mit der oberösterreichischen Landesfahne sowie der Fahne der Stadt Wels). So sehr also der plastische Fries auf (landes-) geschichtliche Fakten verweist, so sehr fehlt diese inhaltliche Konzeption in den Lünetten. Offensichtlich steht die Betonung des Repräsentativen in der Ausstattung des Museums in Zusammenhang mit Intentionen des Musealvereines, den Anliegen dieses Vereines und damit dem Land ob der Enns ein entsprechendes Denkmal zu setzen. Zug um Zug wurde so das Gesamtprogramm des Museums immer mehr mit spezifisch *oberösterreichbezogenen* Themen (anstelle von allgemein-humanistischen Aspekten zu Beginn der Planungen) durchsetzt, und auch die Sammeltätigkeit im Museum selbst wandte sich zu dieser Zeit immer deutlicher den landeskundlichen Tätigkeiten zu[92].

DER BÜRGERLICHE DENKMALKULT – STIFTER, STELZHAMER UND KALTENBRUNNER

Am Beginn des oberösterreichischen Denkmalkultes steht die in Hammern im Mühlviertel (Gemeinde Leopoldsschlag) [Abb. 3] befindliche Pyramide[93], errichtet 1817 vom Schwager von Antonia Arneth, geb. Adamberger, der seiner über den Verlust ihres Bräutigams Theodor Körner (!) trauernden Schwägerin Trost spenden wollte. Das Monument war ursprünglich mit dem Bild des hl. Joseph geschmückt (später mit jenem Körners), des Namenspatrons des nunmehrigen Gatten Joseph Carl Arneth. Einsam am Waldrand gelegen, weist das Denkmal deutlich romantische Charakteristika auf. Formal steht es als Steinpyramide mit Kugelaufsatz



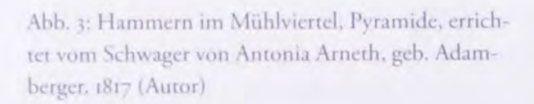


Abb. 3: Hammern im Mühlviertel, Pyramide, errichtet vom Schwager von Antonia Arneth, geb. Adamberger, 1817 (Autor)

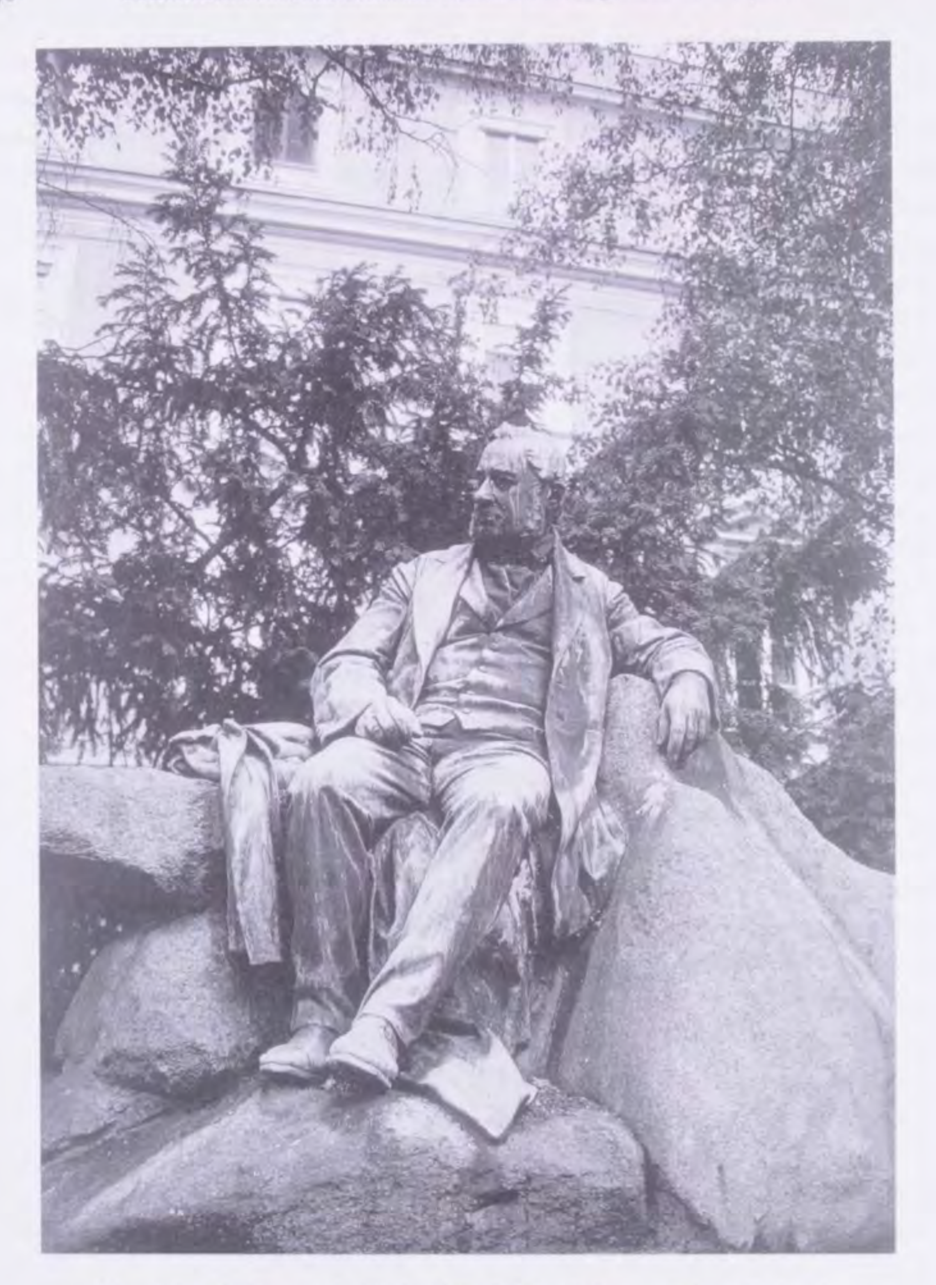


Abb. 4: Linz/D., Promenade, Denkmal für Adalbert Stifter von Johann Rathausky, Detail, 1902 (Autor)

in der Tradition des klassizistischen Obeliskendenkmals, dessen einziger Schmuck ein Porträt des Toten bildet.

Im Rahmen einer Versammlung des „Deutschen Böhmerwaldbundes", im Jahr 1894 von Adalbert Markus angeregt, konstituierte sich zwei Jahre später ein Ausschuß zur Errichtung eines Denkmals für Adalbert Stifter (1805–1868) in Linz[94]. Aufgrund des geringen Umfangs der einlaufenden Spenden erklärte sich das Unterrichtsministerium zur Übernahme der restlichen Kosten bereit, wofür es den Auftrag selbst zu erteilen wünschte. Am 24. Mai 1902 wurde schließlich das Stifter-Denkmal auf der Promenade in Linz enthüllt (Abb. 4). Damit war die denkmalslose Zeit in Linz, wie sie in der „Linzer Tages-Post" 1900 beschworen wurde, endgültig vorbei[95]. Stifter war als Vize-Vorstand des „Oberösterreichischen Kunstvereins" sowie durch viele andere Funktionen eine äußerst prominente Figur im Linzer Kulturleben. Die Initiative zur Schaffung dieses Denkmals ging von Akteuren aus, die sich in der Bundesgruppe Linz des „Deutschen Böhmerwaldbundes" engagierten und die Stärkung des „deutschen" Elements in den südböhmischen Gebietsteilen zum Ziel hatten[96]. Die finanzielle Schwäche dieses Komitees, eines Sammelbeckens des Linzer Wirtschafts- und Bildungsbürgertums, führte allerdings – wie erwähnt – dazu, daß man nicht mehr autonom über die Gestaltung des Monuments entscheiden konnte. Der zweitplazierte Johann Rathausky (1858–1912) [das Projekt von Othmar Schimkowitz ging als Sieger hervor] wurde schließlich mit der Durchführung des Denkmals beauftragt, das Stifter auf einem Felsgestein aus dem Böhmerwald thronen läßt. Die Figur des Dichters wurde in der Eröffnungsrede Karl Reiningers, des Vizepräsidenten der Oberösterreichischen Handels- und Gewerbekammer, zur Aufforderung an den multinationalen Habsburgerstaat umfunktioniert, sich für die Vorherrschaft des „deutschösterreichischen Volksstammes" einzusetzen[97]. Ein nahe dem Geburtsort Oberplan gelegenes Denkmal zu Ehren Stifters weist enge Beziehungen zum Linzer Monument auf, wurde von Karl Wilfert d.J. gestaltet und im Jahr 1906 enthüllt: Der Dichter steht, an einen Granitblock gelehnt[98], und blickt auf die Landschaft, die von Stifter beschrieben wurde. Darauf nimmt auch die Inschrift aus dem „Hochwald" Bezug[99].

Das Linzer Denkmal Rathauskys ist nicht das einzige Monument für Stifter in Oberösterreich: Am Plöckensteinersee steht ein weithin sichtbarer Obelisk: Als sein geistiger Schöpfer kann der in Friedberg/Moldau geborene Wiener Schuldirektor Jordan Kajetan Markus bezeichnet werden, seit den sechziger Jahren Vorsitzender des Vereins „Die Deutschen aus dem südlichen Böhmen in Wien", der das Andenken der bedeutendsten Landsleute ehren wollte. Die Einwilligung zur Errichtung dieses Denkmals seitens der Familie kam am 30. August 1869. In Abänderung des ursprünglichen Konzepts und nach langen Verhandlungen wurde schließlich 1876/1877 ein etwa 15 Meter hoher Obelisk (mit Inschriften aus Werken des Dichters), entworfen von Heinrich Ritter von Ferstel, am Gipfel der Seewand oberhalb des Plöckensteinersees (Abb. 5) errichtet[100]. Ursprünglich sollte sogar – in



Abb. 5: Obelisk am Gipfel der Seewand oberhalb des Plöckensteinersees, Entwurf von Heinrich von Ferstel, 1876/1877 (Wien, ÖNB)



Abb. 6: Hans Schwathe, Entwurf für ein Stifter-Denkmal im Wiener Türkenschanzpark, 1913 (Wien, ÖNB)

monarchischer Tradition – der Name des Dichters in die Seewand eingemeißelt werden (!). Von Hans Schwathe ist aus dem Jahr 1913 ein Entwurf für ein Denkmal für Stifter im Türkenschanzpark in Wien (XVIII. Bezirk) überliefert[101] (Abb. 6), welches das Thema „Hochwald" zum Inhalt hat und ein Paar vor einer Säule mit reliefiertem Stifter-Porträt zeigt. Das heute noch existierende Stifter-Monument im Türkenschanzpark wurde als Standbild Karl Philipps 1919 enthüllt[102].

Das zweite große bürgerliche Denkmal in Linz ist das Monument (1906–1908) für den Heimatdichter Franz Stelzhamer (1802–1874), entworfen von Franz Metzner und gegossen von H. Noack (Berlin) [Abb. 7], das nur geringfügige Abweichungen zum Typus des von Anton Gerhard (Gerhart) im Jahr 1911 geschaffenen Stelzhamer-Denkmals am Stelzhamerplatz in Ried/I. aufweist: Im Innviertler Monument steht der Dichter auf einen Wanderstab gestützt, sinnend Land und Leute betrachtend, während das Relief auf das von ihm besungene Innviertel hinweist[103].



Abb. 7: Linz/D., Denkmal für Franz Stelzhamer, entworfen von Franz Metzner, 1906–1908 (Autor)

Der weit weniger bekannte Heimatdichter Karl Adam Kaltenbrunner (1804–1867)[104] verfaßte ebenfalls viele vaterländische und patriotische Gedichte. Darin betonte er vor allem die Liebe zur heimatlichen Erde und verarbeitete Erinnerungen an die großen Taten der Vergangenheit[105]. Besonders hervorzuheben ist hier das Denkmal für den Dichter in Enns[106], eine Büste des Wiener Bildhauers Josef Bayer (Beyer) aus dem Jahr 1904, das einen Lorbeerkranz in Brusthöhe als Attribut aufweist. Nach dem von Hedwig von Radics-Kaltenbrunner und Karl Kaltenbrunner herausgegebenen Band „Karl Adam Kaltenbrunner, Ausgewählte Dichtungen" (Linz/D. 1905)[107] hat eine 1844 von Joseph Kriehuber angefertigte Lithographie (Abbildung als Frontispiz dieser Publikation) dem Bildhauer als Grundlage für seinen Entwurf gedient.

Kaltenbrunner beschäftigte sich besonders in seinem Gedicht „Laureacum" (1824)[108] mit der römischen Geschichte von Enns und thematisiert die Frage nach den Überresten der Römer in der Stadt: „(…) Wo ist ihre Spur? (…)"[109]. Die Reste der Vergangenheit sind zwar zerfallen, jedoch „(…) Unsterblich aber lebt Durch alle Zeiten fort, was sanft und mild Im Rauhen Isterland – durch Serverinus (sic!), Des gottbegeistert heil'gen Jüngers Zunge – Der Glaube lehrte, (…)"[110]. Im Gedicht „Der St. Georgenberg bey Enns"[111] wird ein Querschnitt durch die Ennser Geschichte – inklusive der berühmten „Georgenberger Handfeste" – gegeben. Ein spezieller Bezug ist bei Kaltenbrunner auch auf den Abwehrkampf gegen die Franzosen zu finden, etwa im Mundartgedicht „Kánánier z'Ebersberg" betreffend die Schlacht von Ebelsberg bei Linz (1809), ähnlich im Gedicht „Die Schlacht bey Ebelsberg (3. Mai 1809)" aus dem Jahr 1834[112].

Dieses Andenken an die Schlacht von Ebelsberg und den Freiheitskampf gegen Napoleon veranschaulicht in monumentaler Form ein Denkmal für die im Gefecht um die Ebelsberger Brücke am 3. Mai 1809 gefallenen Wiener Freiwilligen (ehemals beim östlichen Ortsausgang, heute im Schloßpark) [Abb. 8], errichtet im Jahr 1890: Es ist dies eine aus unbehauenen Granitblöcken aufgetürmte „Felsenscenerie" als Ruheplatz für die lebensgroße



Abb. 8: Ebelsberg bei Linz, Schloßpark, Denkmal zum Gedenken an die Schlacht an der Ebelsberger Brücke am 3. Mai 1809, Detail, 1890 (Autor)

sitzende Sandsteinfigur eines verwundeten Soldaten mit gesenkter Fahne (Inschrift: „Den am 3. Mai 1809 / hier gefallenen / Helden / der Wiener Freiwilligen")[113]. Im Stadtpark (Palmpark) von Braunau/Inn befindet sich das Monument für den Buchhändler und in Braunau erschossenen Gegner Napoleons, Johann Philipp Palm († 26. August 1806), errichtet von Konrad Ritter von Knoll. Schon am Tag der Hinrichtung äußerten Braunauer Bürger den Wunsch, ihm ein Denkmal zu setzen. Am 26. August 1862 enthüllte man an seiner Richtstätte einen Gedenkstein. Nach einer umfangreichen Spendenaktion wurde von König Ludwig I. von Bayern († 1868) aus zwei vorhandenen Denkmalentwürfen jener des Münchner Bildhauers Konrad Knoll, eine Standfigur auf einem Sockel, ausgewählt und das Monument am 26. September 1866 enthüllt. Stadtgeschichtliche Denkmäler sind im 19. Jahrhundert in Oberösterreich äußerst selten: Eine Ausnahme bildet hier ein Figurenbrunnen im Zentrum des Stadtplatzes von Grein/D., 1872 von Franz Melnitzky geschaffen, der die historisierend gestaltete Figur des Grafen Leonhard Helfrich von Meggau zeigt[114].

Bürgerliche Identitätsstiftungen im religiösen Kontext

Ein wichtiges Dokument bürgerlicher Identitätsstiftung im Rahmen einer umfassenden historistischen Umgestaltung stellen die Glasfenster der Stadtpfarrkirche von Steyr dar. Mit der Einsetzung des ersten Glasfensters („Lamberg-Fenster") im Juni 1891 begann die dritte Erneuerungsphase, die sich bis 1906 erstreckte. Bereits 1887/1889 hatte man das alte Renaissancefenster im Atelier Geyling restauriert und die Unterzone ergänzt[115]. Im Jahr 1891 setzte die Ausstattung mit neuen Fenstern ein, wobei dem marianischen Themenkreis der Südseite die christologische Akzentuierung im nördlichen Seitenschiff entspricht[116]. Von besonderer Bedeutung ist hier ein Aquarellentwurf von Franz Jobst zum „Lamberg-Fenster", einer Stif-

tung von Franz Graf von Lamberg, k.k. Kämmerer und Major a.D., für die Wiener „Votivkirche" (1878 ?)[117], der wegen Umwidmung nicht für Wien ausgeführt wurde, sondern für die Stadtpfarrkirche in Steyr: Hier tritt der himmelwärts weisende weibliche Genius Österreichs (durch Bindenschild ausgezeichnet) mit dem Grafen Lamberg in Verbindung (im Traum bzw. als Vision des Sterbenden). Ein abweichend komponierter Entwurf zum gesamten Fenster hat sich in der Wiener Albertina[118] erhalten. Neben dem „Lamberg-", „Aichinger-" und „Werndlfenster"[119] verdient besonders das von einem bürgerlichen Kollektiv 1893 gestiftete „Bürgerfenster" im rechten Seitenschiff Beachtung[120]: Man nahm den Anlaß eines (fiktiven) 900-Jahr-Jubiläums der Stadt und eines 500-Jahr-Jubiläums des städtischen Bürgercorps zum Anlaß, ein entsprechendes „Votivfenster" zu stiften: Patrone von Stadt (die Heiligen Ägidius und Michael) und Kronland (die Heiligen Florian, Severin, Maximilian, Koloman, Berthold und Leopold), eine Vedute von Steyr im unteren Teil, die Wappen der einzelnen Berufszweige der Stadt und ein Gruppenbild der prominentesten Steyrer aus dem Jahr 1880 (alle Mitglieder des Komitees zur Schaffung des „Bürgerfensters") zeigen eine vielschichtige Gedächtnissetzung, die das Bürgertum im religiösen Kontext verankert[121].



10 Der Mythos vom „schönen Land" Salzburg

DIE HISTORISCHE AUSGANGSPOSITION

Die Identitätsfindung eines Landes[1], das in kurzer Zeit dreimal den Herrscher wechselte (seit dem Mittelalter unabhängiges geistliches Fürstentum innerhalb des Heiligen Römischen Reiches; zwischen 1806 und 1809 bei Österreich, 1809/1810 bei Frankreich und zwischen 1810 und 1816 bei Bayern als Teil des Salzachkreises; am 14. April bzw. am 1. Mai 1816 kam das Land endgültig an das Kaisertum Österreich), ist aufgrund dieser sehr bewegten historischen Situation und dem damit zusammenhängenden Erliegen der künstlerischen Produktion äußerst schwierig. Die endgültige Entscheidung zur politischen Zugehörigkeit des Landes fiel in einem Handschreiben von Kaiser Franz I. vom 24. März 1816, welches das „Herzogthum Salzburg der Regierung zu Linz" unterordnete. In Salzburg wurde lediglich ein Kreisamt mit einem Kreishauptmann an der Spitze eingerichtet. Diese Vorgehensweise kränkte die Salzburger Patrioten und schmälerte ihr wirtschaftliches Fortkommen. Die Preisgabe der territorialen Integrität hatte zu einer nicht unwesentlichen Verkleinerung Salzburgs um ein gutes Drittel (!) geführt und alte wirtschaftliche und kulturelle Verflechtungen unwiederbringlich zerstört. Nicht ohne Grund bezeichnete Franz Valentin Zillner den Salzburger Vormärz als „Siechzeit"[2] ohne jede Chance einer Konkurrenz mit den aufstrebenden Metropolen München und Wien. Obwohl die Ereignisse nach 1848 zur Wiedererrichtung Salzburgs als Kronland führten, dessen Organisation am 1. Jänner 1850 in Kraft trat, gab es noch eine Reihe weiterer Rückschläge: Mit kaiserlichem Handschreiben vom 1. Jänner 1850 wurde die Auflösung der Salzburger Landesregierung und die neuerliche Unterstellung des Herzogtums Salzburg unter die Verwaltung der Statthalterei in Linz verfügt. Erst mit dem Zusammentreten des frei gewählten Salzburger Landtags am 6. April 1861 kam die Einrichtung Salzburgs als eigenes Kronland der Monarchie zu einem verfassungsrechtlichen Abschluß[3].

Es ist verwunderlich, wenn in einer so bewegten Zeit in Salzburg ein auffallender Zuwachs an Landesidentität festzustellen ist. Dieser und der besonderen Konstellation unmittelbar nach der Säkularisation 1803[4] ist es letztlich zu verdanken, daß das Land der Sache nach und im wesentlichen auch in seiner alten Substanz erhalten blieb. Insofern haben die politischen Umstände, das Erlöschen des Erzstiftes, zum Bewußtsein der eigenen Identität beigetragen, als damit gerade eine Bewußtseinsbildung hinsichtlich der eigenen tausendjährigen Geschichte ausgelöst wurde[5]. Der Verlust an Eigenstaatlichkeit führte letztlich zu ei-

ner verstärkten Beschäftigung mit der ruhmreichen Geschichte des geistlichen Fürstentums – auch, um damit wissenschaftliche Argumente für die angestrebte Einrichtung Salzburgs als Kronland der Österreichisch-Ungarischen Monarchie zu liefern[6].

DIE FRÜHE HISTORIOGRAPHISCHE FORSCHUNG

Zu einer historisch-kritischen Beschäftigung hatten bereits früh literarische Werke wie Johann Franz Thaddäus von Kleimayrns von der Zensur äußerst kritisch beäugte „Nachrichten vom Zustande der Gegenden und Stadt Juvavia vor, während, und nach Beherrschung der Römer bis zur Ankunft des heiligen Ruperts und von dessen Verwandlung in das heutige Salzburg" (1784), die eine kritische Sichtung und Zusammenfassung aller damals bekannten Quellen zur Salzburger Geschichte vornehmen[7], sowie Lorenz Hübners dreibändige „Beschreibung des Erzstiftes und Reichsfürstenthums Salzburg in Hinblick auf Topographie und Statistik" (1796) Grundsteine gelegt. Hübners Topographien und Reisehandbücher stehen noch in der Tradition physiokratischer und merkantilistischer Lehren: Sie beschreiben Land und Leute, Staat und Wirtschaft in eher altertümlicher Weise und listen das Sehens- und Wissenswerte auf. Hübner und Franz Michael Vierthaler gehen aber in ihren literarischen Werken nicht mehr ausschließlich auf die „Merkwürdigkeiten" von Stadt und Land ein. Sie lenken ihren Blick auch auf die landschaftlichen Schönheiten Salzburgs[8].

IGNAZ VON KÜRSINGER

Die Logik des modernen Staates mußte gegen das Selbstbewußtsein einer autonomiegewohnten Bevölkerung mit harter Hand durchgesetzt werden. In diesem Konflikt ist ein wesentliches Spannungsverhältnis zwischen den Zentralstellen und der an eigene Traditionen gewohnten Bevölkerung festzustellen. Ignaz von Kürsinger (1795–1861)[9], Leiter des Pflegegerichts in Mittersill seit 1835 und Erstbesteiger des Großvenedigers im Jahre 1841[10], Herausgeber einer topographischen Skizze, einer Karte des Oberpinzgaus[11] sowie Autor der berühmten Topographie des Pinzgaues (1841), wußte alle Mittel anzuwenden, um die Renitenz gegen die ungewohnt hohe Militärpflicht durchzusetzen[12]. Kürsinger beschäftigte sich in seinem Werk „Lungau. Historisch, ethnographisch und statistisch aus bisher unbenützten urkundlichen Quellen" (Salzburg 1853) mit der Geschichte dieser Region sowie mit vielen historischen Fragen, die sich auf die Römerzeit und das frühe Mittelalter beziehen[13].

DAS DENKMAL IN STUHLFELDEN

Ein besonderes Anliegen war Kürsinger die Stärkung der vaterländischen Gesinnung. Aus diesem Grund bemühte er sich auch, daß zum Andenken an den Aufenthalt von Kaiser Franz I. (1832) ein Denkmal[14] errichtet wurde. Am 12. Juli 1832 sprach Kaiser Franz I. bei Stuhlfelden (östlich von Mittersill) „(...) die denkwürdigen, wahrhaft landesväterlichen Worte aus: >Meine Kinder! Da muß Euch geholfen werden<. (...)“. Darauf verweist eine



Abb. 1: Stuhlfelden bei Mittersill, Obelisk zu Ehren von Kaiser Franz I., 1837 (Wien, ÖNB)

runde Eisengußtafel an der Südseite des Denkmals („Meine Kinder, da muss euch geholfen werden. Den 12ten July 1832 Nachmittags 3 Uhr.“)[15]: Daraufhin begannen die Bemühungen zur Entsumpfung der Gegend. An der Stelle aber, wo der Kaiser die zitierten Worte ausgesprochen hatte, errichteten die „dankbaren Untertanen“[16] im Jahr 1837[17] einen Obelisken aus Serpentin, bekrönt von einem Doppeladler mit vergoldeter Kaiserkrone, (nach Kürsinger) die Embleme künftiger Fruchtbarkeit in den Fängen haltend. Dieses Denkmal stand ursprünglich am Kreuzbichl an der alten Paß Thurnerstraße[18] (Abb. 1). Das Monument ist zudem in der von Kürsinger herausgegebenen lithographischen Karte des Oberpinzgaus abgebildet, die als Anlage zu seinem Werk „Ober-Pinzgau oder: Der Bezirk Mittersill. Eine geschichtlich, topographisch, statistisch, naturhistorische Skizze (…)“ (Salzburg 1841) fungiert und eine Übersicht zu allen topographischen und landeskundlichen Daten darstellt[19]. Den Platz um das Denkmal begrenzte ehemals eine Parapetmauer mit aus der Gegend stammender Fichte, Rotbuche, Ahorn, Nußbaum und Zirbelkiefer. Somit huldigte die Natur (in den Anfangsbuchstaben dieser Gewächse!) dem Kaisernamen – eine bewußte Einbeziehung der Natur, die auch bei anderen monarchischen Denkmälern anzutreffen ist[20]. Diese Konzeption muß auch mit allgemeinen Prinzipien der Herrscherverherrlichung zusammengesehen werden, wie dies aus einem „Huldigungsblatt auf den 63. Geburtstag Franz' I. am 12. Februar 1831“[21] deutlich wird, in dem die Anfangsbuchstaben (!) des Regenten jeweils mit bestimmten Eigenschaften und Tugenden verbunden sind, die dem Herrscher (als Profilporträt im Zentrum präsent) zugeschrieben werden. Vorstellungen dieser Art sind recht verbreitet, zieht man etwa das im Dezember 1815 veröffentlichte Gedicht Johann Baptista Rupprechts mit dem Titel „Vaterlands Wegzier in sieben Liedern“ heran: Sieben unterschiedliche Pflanzen stellen hier allegorisch sieben Provinzen der Monarchie dar und „bekennen“ sich zu einem gemeinsamen Vaterland, das Österreich heißt: Die bunte Vielfalt gründet in der supranationalen Idee einer „pluralistischen Vaterlandsauffassung“[22]. Österreichische Beispiele dieser Art stehen nicht vereinzelt, sondern müssen im Kontext europäischer „Nationaldenkmäler“ gesehen werden, wie ein Vergleich zum Jahn-Denkmal auf der Berliner Hasenheide (1872) zeigt: Aus den preußischen Provinzen waren 63 Steine in den Sockel eingelassen, aus den übrigen Provinzen nur 41 und aus Österreich acht[23].

DYNASTISCHE MONUMENTE

In Zusammenhang monarchischer Denkmäler muß vor allem auf jenes für Kaiser Franz II (I.) in Hofgastein[24] verwiesen werden: Von diesem Monument (Büste à l'antique mit Kaiserwappen, Inschrift am Sockel: „ZUM / DANKBAREN ANDENKEN / S. M. KAISER / FRANZ I. / FÜR DIE AM 23. AUG. 1828 / ERFOLGTE ALLERHÖCHSTE /

BESTIMMUNG / DER BADEANSTALT / IM MARKTE HOFGASTEIN.") wurde eine Aquatinta von Beda Weinmann (nach Emil Löhr) angefertigt[25] sowie ein Stahlstich in der Publikation „Original-Ansichten von Deutschland nach der Natur aufgenommen von Ludwig Lange und anderen, in Stahl gestochen von deutschen Künstlern"[26]. Dieses Denkmal kann als sichtbares Zeichen der Huldigung an den Kaiser interpretiert werden, da dieser den Bewohnern von Hofgastein die Errichtung einer Filialbadeanstalt ermöglichte. Es ist zudem eine Erinnerung an den Kaiserbesuch am 13. Juli 1832. Das Monument wurde am 15. August 1847 durch den Kreishauptmann des Salzachkreises Gustav Ignaz Graf Chorinsky (1806–1873) enthüllt. Als Stifter fungierte kein geringerer als Patriarch Ladislaus Pyrker; die Büste selbst ist ein Nachguß von Josef Glanz nach einem Modell von Franz Anton Zauner.

Auch die Identitätsstiftung der österreichischen Kronländer ist nicht ohne Verweise auf die regierenden Habsburger vorstellbar. Dies bedeutet, daß sich in den Büsten und Denkmälern zahlreiche Verweise auf die Monarchen finden, so etwa in einer Kaiser-Franz-Joseph-Büste, angefertigt anläßlich des Regierungsjubiläums (1908) in Neukirchen am Großvenediger[27], sowie in einer Kaiser-Franz-Joseph-Jubiläumskapelle in Obertrum auf dem Kamm des Haunsberges bei der Kaiserbuche (1898) mit benachbarter gemauerter Gedenkpyramide anläßlich des Besuchs Josephs II. 1779[28].

DIE REGIONALEN HEROEN – DENKMÄLER ZUM GEDÄCHTNIS AN DIE BEFREIUNGSKRIEGE GEGEN NAPOLEON

Von den historischen Persönlichkeiten, die während der Erhebung Salzburgs im Jahr 1809 eine führende Rolle spielten, sind Anton Wallner aus Krimml (1768–1810) und Johann Panzl aus Mühlbach im Pinzgau (1786–1862), der im Denkmal (von Leo von Moos, 1913)[29] in Mühlbach (Gemeinde Bramberg) durch ein bekränztes Medaillonbild gefeiert wird (Abb. 2), besonders hervorzuheben[30]. Beide erließen am 15. Juni 1809 – angestachelt durch die Erfolge der Schlachten bei Aspern am 21. und 22. Mai



Abb. 2: Mühlbach (Gemeinde Bramberg), Denkmal für Johann Panzl von Leo von Moos, 1913 (Wien, ÖNB)



Abb. 3: Krimml, „Landesverteidigungsdenkmal" für Anton Wallner von Jakob Gruber, 1909 (Wien, ÖNB)



Abb. 4: Paß Lueg, Struber-Denkmal von Hubert Spannring, 1898 (Autor)

sowie die erfolgreichen Kämpfe der Tiroler am Berg Isel (25. und 29. Mai) – einen Aufruf zur Erhebung der Bevölkerung. Wallner besetzte den Paß Luftenstein und den Hirschbühel und schlug in Weißbach sein Hauptquartier auf. Nach dem Ausbleiben der Unterstützung durch die kaiserlichen Truppen aufgrund des am 14. Juli geschlossenen Friedens von Znaim mußte er sich wieder zurückziehen. Nach dem Frieden von Schönbrunn (14. Oktober 1809) lösten sich die Reste der Landwehr durch Kapitulation der Deputierten des Pinzgaues am 19. Oktober in Diesbach selbst auf. Wallner fungierte als wesentlicher Träger der Salzburger Landesidentität gegen die französischen Eindringlinge. Er erklärte, für „Kaiser und Vaterland" zu kämpfen – eine an Hofer erinnernde Formulierung, die darauf schließen läßt, daß letztlich eine ähnlich repräsentative Gestalt, welche die Salzburger Landesidentität als zentrales Anliegen verkörperte, fehlte[31]. Von Bedeutung ist das „Landesverteidigungsdenkmal" für Anton Wallner in Krimml, geschaffen von Jakob Gruber (enthüllt am 12. September 1909)[32], das die verbreitete Form von Befreiungskriegsmonumenten mit stehendem Protagonisten in kämpfender Pose (mit gezogenem Degen) auf einem Felsblock zeigt[33] (Abb. 3). Wallner wird überdies in den Schulgeschichtsbüchern der späten Monarchie häufig erwähnt[34]. In Matrei in Osttirol (Windisch-Matrei) ist am Kirchenplatz, an der Außenseite der Friedhofsmauer, ein Denkmal für Johann Panzl und Anton Wallner von Virgil Rainer (1871–1948) erhalten, dessen Enthüllung am 26. September 1909 stattfand[35]. Bescheidener ist die Form eines Gedenksteins (mit reliefiertem Porträt Wallners) in Taxenbach (unter Bezugnahme auf die Kämpfe bei Taxenbach am 27. Juli 1809), errichtet im Jahr 1903 vom Militär-Veteranen- und Kriegerverein Taxenbach am Aufgang zur Pfarrkirche[36]. Von historischer Bedeutung ist neben den Genannten Josef Struber (1770–1845), Wirt vom Stegenwald und Kommandant sämtlicher Pongauer Schützenkompanien, der den Paß Lueg im Herbst 1809 längere Zeit besetzt hielt[37]. An ihn erinnert ein Ölbild von Anton Eggl (1816–1886)[38] sowie das Struber-Denkmal am Paß Lueg (Abb. 4) [Konkurrenz 1897, Monument ausgeführt von Hubert Spannring, 1898][39]. In Unken

(Bezirk Zell am See) ist ein Denkmal für die Befreiungskriege der Jahre 1800 und 1805–1809, errichtet im Jahr 1908 mit einem Medaillon Kaiser Franz Josephs I., bezeichnet mit „L(eo von) Moos 1908“[40], nachweisbar.

DIE SALZBURGER LANDSCHAFT ALS IDENTITÄTSSTIFTENDE KONSTANTE

Salzburg und seine Umgebung standen noch im frühen 19. Jahrhundert außerhalb des Interesses künstlerischer Darstellungen. So mußte der von Erzbischof Josef Franz de Paula Hieronymus von Colloredo (1732–1812) nach Salzburg berufene ehemalige Jesuit und vielseitige Publizist sowie Gründer eines „Lesevereins“ bzw. einer „Lesegesellschaft“ (1784) Lorenz Hübner im Rahmen der Erwähnung der Ansichten der Stadt in seiner „Beschreibung der hochfürstlich-erzbischöflichen Haupt- und Residenzstadt Salzburg und ihrer Gegenden“ (1792–1793) sowie bei der von ihm verfaßten „Reise durch das Erzstift Salzburg zum Unterricht und Vergnügen“ (1796) bis auf Merians „Bayrische Topographie“ (1640) zurückgehen[41]. Hübner berichtet aber auch im Jahr 1792, daß die Fremden „(...) seit einigen Jahren Salzburg häufiger besuchen. (...)“[42]. Erst als sich durch die politische Neuordnung – vor allem durch die Säkularisation des Erzstiftes und die Erhebung Salzburgs und Berchtesgadens zu einem Herzogtum unter Großherzog Ferdinand von Toskana (1803) – das Interesse an der Stadt zu heben begann, entstanden umfangreiche graphische Folgen mit Ansichten Salzburgs und der Umgebung. Zahlreiche Reisebeschreibungen der Stadt erschienen zu dieser Zeit und priesen die „romantische“ Schönheit der Gegend um Salzburg[43] – Schilderungen, denen Visionen eines idealen naturräumlich-städtebaulichen Ensembles zugrunde lagen. Der Blick der meisten Besucher Salzburgs an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert war jedoch primär landschaftsbezogen. Die Stadt selbst blieb dieser dominierenden Naturlandschaft untergeordnet[44].

DER MYTHOS VON DER „SCHÖNEN STADT“ SALZBURG

Der bis in die Gegenwart vitale Mythos von der „schönen Stadt“ Salzburg[45] ist bereits in Ansätzen im ausgehenden 18. Jahrhundert nachweisbar, hat aber seine bis heute gültige Ausformung erst in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts erfahren. 1816 veröffentlichte Franz Michael Vierthaler sein erstes Werk über Salzburg und Berchtesgaden („Meine Wanderungen durch Salzburg, Berchtesgaden und Oesterreich“, 2 Teile, Wien 1816). Der Naturforscher Joseph August Schultes hatte bereits im Jahr 1799 in der Rede „Über Reisen im Vaterlande“ an die Schüler des Theresianums den Appell gerichtet, sich der Erforschung der

österreichischen Heimat zuzuwenden[46]. Gotthilf Heinrich von Schuberts „Wanderbüchlein eines reisenden Gelehrten nach Salzburg, Tirol und der Lombardey“ (Erlangen 1823) galt dem „Gesamtkunstwerk“ Salzburg, dem „italienischen“ Flair der Stadt und der sie umgebenden Landschaft – Elemente, die für ihn ein untrennbares Ganzes ausmachen[47]. In Franz Michael Vierthalers „Reisen durch Salzburg“ (Salzburg 1799) wird die „schöne romantische Lage“ der Stadt gerühmt, in der „(…) man glaubt sich nach Italien versetzt zu sehen. (…)“[48], und Joseph August Schultes schrieb in seiner „Reise durch Salzburg und Berchtesgaden“ (1804) in hymnischer Weise: „(…) Die Gegend um Salzburg ist der Vereinigungspunct aller Naturschönheiten, die die üppigste Phantasie sich auf dem Continente wünschen kann. (…)“[49]. Neben Hübner, Vierthaler und dem Domherrn Friedrich Graf Spaur wirkte eine Reihe weiterer bedeutender Gelehrter geistlichen und weltlichen Standes in Salzburg, darunter der Naturforscher und Hofkammerpräsident Freiherr Karl Ehrenbert von Moll (1760–1838), der Historiograph Judas Thaddäus Zauner, der Benediktiner und Rektor der Universität Augustin Schelle sowie der Arzt Johann Jakob Hartenkeil. Gemeinsam begründeten sie den Ruf der Stadt als geistiges Zentrum der süddeutschen Spätaufklärung unter Erzbischof Hieronymus Colloredo.

Vor allem der Mönchsberg als klassischer „Rundblick von oben“[50], von dem aus sich eine Fülle pittoresker Ansichten erschloß, galt in romantischer Perspektive als erstrangige Attraktion und Aussichtsplattform, von der sich die einmalige Lage Salzburgs erst richtig überblicken ließ[51]. So fand es etwa Franz Sartori 1811 „(…) unbegreiflich (…) daß noch kein Künstler Aussichten vom Mönchsberg gezeichnet hat, da er hier doch die Natur bloß copieren dürfte, um sich unsterblich zu machen. (…)“[52].

DIE „ROMANTISCHE“ ENTDECKUNG SALZBURGS

Durch Ferdinand Oliviers Landschaften wurde Salzburg aus der Begrenzung lokaltopographischer Vedutenkunst in den Rang *europäischer Landschaftskunst* gehoben[53]. In diesen Zusammenhang gehört vor allem Oliviers gehöhte Bleistiftzeichnung „Blick vom Mönchsberg auf die Altstadt“ (1817/1818)[54]. Olivier, Julius Schnorr von Carolsfeld, Carl Philipp Fohr, Julius Schoppe, die Brüder Heinrich und Philipp Reinhold, Johann Adam Klein, Johann Christoph Erhard und Domenico Quaglio weilten in den zwanziger Jahren in Salzburg, das sie als „malerische“ Stadt entdeckten, in der die Vergangenheit durch die Zufälle der Geschichte geradezu konserviert schien. Die Stadt wurde für sie zu einer Art verdichtetem „Erinnerungsraums“, der eine unmittelbare Nähe zur Vergangenheit ermöglichte. Gerade der Petersfriedhof fungierte als „heiliger“ Ort einer imaginierten Tradition, die je nach Bedarf bis in die christliche Antike oder in das „deutsche Mittelalter“ zurückgeführt werden konnte[55].

Schon bald nach der ersten Salzburger Reise begann in Olivier der Plan zu reifen, seine Zeichnungen für eine graphische Folge von Salzburger und Berchtesgadener Ansichten zu verwerten. Aber erst im Jahr 1823 konnte, nach jahrelangen Vorarbeiten, die berühmte Folge in Form von neun Lithographien erscheinen (1818–1823): „Sieben Gegenden aus Salzburg und Berchtesgaden. Geordnet nach den sieben Tagen der Woche, verbunden durch zwey allegorische Blätter. Von Ferdinand Olivier, Jahr des Herrn 1823."[56]. Die entsprechenden Lithographien sehen unter dem Aspekt des Wochenganzen topographische und physiognomisch bestimmte Landschaften mit christlich verstandenem Menschenleben zusammen, auch wenn viele Elemente früherer Veduten in Oliviers Darstellungen hineinverarbeitet wurden. In der Auswahl der Motive wich der Künstler von seinen Vorgängern bewußt ab: Er wählte meist Örtlichkeiten, die den „künstlerischen Topographen" früherer Zeit kaum wesentlich erschienen wären. Das Blatt zum Sonnabend gibt einen Einblick in den Petersfriedhof zwischen der spätgotischen Margaretenkapelle und der Nagelfluhwand mit den in den Felsen gehauenen frühchristlichen Gebetshöhlen. Am Friedhof erlitten der hl. Maximus und seine Gefährten um 470 den Märtyrertod. Die Maximuskapelle hatte im romantischen Bild Salzburgs immer eine Wertschätzung besonderer Art im Sinne einer „Märtyrer-Romantik" erfahren, beispielsweise in einer Lithographie von Josef Stiessberger (1802–1872) [nach Georg Pezolt], „Maximus Kapelle", in Georg Pezolts „Die interessantesten Punkte von Salzburg, Tirol und Salzkammergut" (Salzburg 1837–1839)[57] sowie in Helmina von Chézys Reisebeschreibung „Norika" (München 1833)[58]. In eine ähnliche Richtung zielt auch Pezolts (1810–1878) Gemälde „Die Maximuskapelle im Petersfriedhof"[59]. Eine Ansicht der Maximuskapelle von innen zeigt eine Lithographie nach einer Zeichnung von Domenico Quaglio (1818)[60]. Die Beschäftigung mit dem Inneren der Maximuskapelle ist noch bei Josef von Führich anzutreffen, und zwar in einer Bleistiftzeichnung in der Residenzgalerie Salzburg[61]. Das Blatt stammt aus einem 19 Blätter umfassenden Skizzenbuch Führichs aus dem Jahr 1847, das sich noch heute im Besitz der Nachkommen Führichs in Innsbruck befindet.

Georg Pezolt hatte vielseitige Aktivitäten als Denkmalpfleger, Landeskundler und Museumsfunktionär aufzuweisen, hielt Vorlesungen über christliche Kunst am Priesterseminar und war der erste ehrenamtliche Konservator der k.k. Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale für das Kronland Salzburg[62]. In seiner Darstellung „Domkirche, gesehen von der Höhe der Maximushöhle" erfolgt eine interessante Kombination verschiedener Motive. Hier wird durch einen einheitlichen Blickpunkt das *aus unterschiedlichen Monumenten zusammengesetzte* Sujet gleichsam real und das Erbe Salzburgs aus *verschiedenen* Jahrhunderten unmittelbar gegenwärtig[63]. Die romantische Verehrung des Mittelalters, die auf die herausragenden Werke der Stadt mit dem Petersfriedhof an der Spitze zielte, erklärt die teilweise radikale Ablehnung des Barock (zum Teil bis nach der

Jahrhundertmitte) als einer überwundenen Epoche[64]. Salzburg wurde somit vor allem als alter geistlicher Fürstensitz und als Kunstmetropole des Mittelalters verherrlicht. Somit sind es zumeist ähnliche topographische Motive, die bei den Romantikern auftauchen: der Petersfriedhof, der Mönchsberg mit der Veste Hohensalzburg und der Blick auf den sagenumwobenen Untersberg, das Loigerfeld und der Kapuzinerberg mit dem alten, abgeschiedenen Klostergarten.

DAS SALZBURG-PANORAMA JOHANN MICHAEL SATTLERS

Bald nach seiner Niederlassung in der Stadt beteiligte sich Friedrich Loos (für den Anteil der Landschaft) neben Johann Schindler (für die Staffage) an der Anfertigung eines großen Panoramabildes Salzburgs, das Johann Michael Sattler zwischen 1825 und 1828 von der Festung aus malte und das am 27. April 1829 am Makartplatz (damals Hannibalplatz) in Salzburg feierlich präsentiert wurde. Es machte in der Folge nach seiner Fertigstellung zusammen mit einigen wenigen Kosmoramen auf Rundreisen in ganz Europa Reklame für Salzburg und erzielte überall große Erfolge[65]. Lorenz Hübners „Abschied vom Mönchsberge in Salzburg. Am Schlusse des Jahres 1799" kann als entsprechendes literarisches Vorbild angesehen werden[66]. Johann Michael Sattlers Sohn Hubert (1817–1904) erbte das Panorama und schenkte es 1871 seiner Vaterstadt. Das (inzwischen neupräsentierte) Panorama befand sich ehemals in einem monumentalen Rundgebäude im Kurpark von Salzburg, das 1937 wegen Baufälligkeit abgetragen wurde[67]. Im Nekrolog Johann Michael Sattlers heißt es, der Künstler hätte aus tiefstem Patriotismus den Wunsch des Kaisers nach einem Rundbild Salzburgs aufgenommen[68]. Ohne Zweifel stellt das Panorama die „erste Großwerbung für Salzburg"[69] dar, dessen Aufstieg zum internationalen Fremdenverkehrsort seit dieser Zeit datiert. Das Salzburg-Panorama besitzt also gleichsam nicht nur eine nach innen gewandte Dokumentationsabsicht, sondern auch eine dezidiert *nach außen orientierte Funktion als „Werbung"* in Gestalt monumentalisierter Topographie. Die sensationell aufgenommene Europatournee Sattlers mit dem (soeben fertiggestellten) Rundgemälde, die der Künstler 1829 unternahm, bot neben dieser Hauptattraktion die Gelegenheit, in Ergänzung zum panoramatischen Überblick, zwölf malerische Einzelaspekte von Stadt und Umgebung durch das Teleskop hindurch zu betrachten, gleichsam als in einzelne Stationen aufgeteilte Zimmerreise[70]. Zu den frühneuzeitlichen Vorstufen des Panoramas gehören zwei Ansichten Salzburgs vom Kapuzinerberg und Mönchsberg, die ein unbekannter Maler (vielleicht Daniel Miller) wahrscheinlich zwischen 1635 und 1657 (?) anfertigte und die sich heute in der Erzabtei St. Peter befinden[71].

Im Jahr 1830 fertigte Friedrich Loos Umrißradierungen für ein „Panorama von Salzburg vom Mönchsberg" in sechs Blättern an[72]. Besonders anschaulich ist hier das Blatt Nr. III



Abb. 5: Friedrich Loos, „Panorama von Salzburg vom Mönchsberg", Blatt III (Ost) mit der Ansicht Richtung Hohensalzburg, Umrißradierung, 1830 (Salzburg, SMCA)

(Ost) mit der Ansicht Richtung Hohensalzburg (Abb. 5). Die Erfahrungen des Künstlers bei der Mitarbeit am Panorama Sattlers bewogen den Künstler, ein ähnliches Werk herauszubringen, das von verschiedenen Punkten des Mönchsberges aus aufgenommen ist. Das streng Architektonische tritt hier deutlich zugunsten des Malerisch-Landschaftlichen zurück. 1842 schuf Loos für die lithographische Anstalt Johann Rauh in Wien ein fünfteiliges Rundbild von Wien, aufgenommen vom Turm der Kirche auf dem Kahlenberg. Ein weiteres Panorama Salzburgs (vom Mönchsberg aus) ist von Ludwig Beständig ausgeführt worden[73]. Franz Barbarinis „Hemiorama nach der Natur aufgenommen auf dem Gaisberge nächst Salzburg von Franz Barbarini. / Mit genauer Benennung der Gebirge und Ortschaften, nebst Angabe der wichtigsten Höhen über die Meeresfläche in Wiener Fuss. / Gaisberg = 4073 Fuss." (1835)[74] vermittelt – im Vergleich zu Sattler – eine deutliche Steigerung in der Genauigkeit der Erfassung. Um die Mitte des Jahrhunderts entstand schließlich das „Hemiorama vom Dürrnberg" von Beda Weinmann[75].

NEUE SCHWERPUNKTE IN DEN LANDSCHAFTSAUFNAHMEN

Rudolf von Alt (1812–1905) betrachtete die Stadt Salzburg nicht mehr wie Olivier als ehrwürdig-geschichtsträchtigen Ort des Mittelalters, sondern vor allem als „Motiv einer farbigen Vedute"[76]. Auch der Petersfriedhof mutiert bei ihm vom Denkmal christlicher Vergangenheit zu einem reizvollen Anlaß, das „farbige(n) Erlebnis der Wirklichkeit"[77] wie-

derzugeben. Im Laufe der Jahrzehnte machten sich somit in der Vedutenkunst Salzburgs markante Veränderungen in der Wahl des Blickpunkts bemerkbar: Während Franz Barbarinis um 1840 entstandenes Aquarell „Blick auf Salzburg vom Kapuzinerberg"[78] den Blick ungehindert auf die Festung Hohensalzburg, gerahmt von einer Baumgruppe links und dem Kapuzinerkloster rechts, freigibt, fokussiert Rudolf von Alts Aquarell aus dem Jahr 1869, „Blick auf die Feste und Stadt Salzburg"[79], nur einen kleinen Ausschnitt der Stadt in atmosphärischer Fernwirkung mit deutlicher Dominanz der Baumgruppen im Vordergrund. Eine ähnliche Einstellung wird in seinem Aquarell „Blick auf Salzburg mit dem Kapuzinerberg" (1869)[80] deutlich, wo der Kapuzinerberg sowie die Bauten der Stadt von den im Vordergrund befindlichen Bäumen ungewöhnlich stark verdeckt werden. Für die zweite Jahrhunderthälfte sind überdies auch Landschaftsmotive ohne die Einbeziehung der Vedute der Stadt Salzburg nachweisbar, besonders deutlich in Anton Romakos „Landschaft südlich der Stadt Salzburg" (mit Blick gegen das Schloß Anif)[81].

Im Jahr 1849 übersiedelte Johann Fischbach (1797–1871) nach Salzburg, wo er sich in Aigen niederließ und mit seinen Landschaften, Tier- und Genrebildern großen Erfolg fand. Charakteristisch sind in seinem Œuvre neue Akzentsetzungen im Vergleich zur früheren Landschaftsmalerei: In der frühen „Salzburger Ansicht mit Kapuzinerberg" (1844)[82] „italianisiert" er das Image Salzburgs, indem er der Stadt den Charakter der Campagna bzw. das Bild Neapels verleiht. Identitätsstiftung erfolgt hier nicht über traditionelle geschichtliche Konstanten, sondern über die *Rezeption der italianisierenden Landschaftsmalerei* und die Beschreibungen Salzburgs als „deutsches Rom" bzw. als „Rom des Nordens"[83].

Neben der künstlerisch bedeutenden Vedutenkunst spielen dokumentarisch orientierte Aufnahmen der Stadt Salzburg eine nicht unbedeutende Rolle, wie dies aus dem nach moderner kartographischer Methode aufgenommenen „Plan und Ansicht von Salzburg" von Georg Mayr (1841)[84] deutlich wird. Die klassische Vedute Salzburgs wird hier – wie in der „Großen Gesamtansicht, umgeben von 16 weiteren kleinen Veduten"[85] – in einzelne, zum Teil neuartige Detailansichten im Rahmen „zerlegt" – eine Sichtweise, die eine zuvor ungeahnte *Vielzahl von Blickpunkten* auf kleinstem Raum ermöglicht und bereits auf einem „Salzburger Bilderbogen" von C. Burkhardt (um 1820)[86] nachweisbar ist oder auch in Post- und Reisekarten[87] auftritt.

VON DER „ROMANTISCHEN" ENTDECKUNG ZUR TOURISTISCHEN ERSCHLIESSUNG

Die künstlerische Entdeckung von Land und Stadt Salzburg war um 1830 abgeschlossen. Was literarisch in den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts eingesetzt hatte, war von den



Abb. 6: Georg Pezolt und Johann E. Gries, „Salzburg und seine Angraenzungen (...)", Salzburg 1849–1851, „Aus Gastein", Farblithographie von Leopold Rottmann nach Georg Pezolt (Wien, ÖNB)

Malern und Zeichnern der Romantik vollendet worden. Unter dem Einfluß des bürgerlichen Massenpublikums verwandelten sich die künstlerischen Visionen alsbald „in breitenwirksame Klischees"[88] – verkehrstechnisch realisiert auf Basis des im Sommer 1860 durchgeführten Eisenbahnanschlusses der Stadt an die „Kaiserin-Elisabeth-Westbahn", der die Form des Reisens grundlegend veränderte und zur Folge hatte, daß Salzburg zu neuem Leben erweckt wurde[89]. Mit der Zunahme des bürgerlichen Tourismus entstand ein wachsender Markt für Ansichten und Panoramen, und kaum eine andere Stadt dieser Größenordnung erfreute sich um 1850 einer ähnlichen Beliebtheit wie Salzburg[90], was auch dazu führte, daß Leopold Kupelwieser darüber klagte, daß „(...) der Landschaftsmaler (...) die beste Landschaft nicht verkaufen könne (...)", wenn sie nicht einen allgemein bekannten Winkel darstelle, „(...) an den sich Erinnerungen knüpfen. (...)"[91]. Einmal gefundene „Bilder" verfestigten sich im Sinne einer *raschen Popularisierung von visuellen Leitmotiven* zu „tourismustauglichen Images"[92] und wurden in einer gattungsmäßig ausdifferenzierten Vielfalt (von der Ansichtenserie über das Panorama bis zum Souvenirglas mit aufgemalter Vedute) verbreitet. Bürgerliche Sommerfrischler ließen Porträts von sich und ihren Familien anfertigen und nahmen die Landschaften gleichsam in Form von Ansichtskarten mit nach Hause. Zudem brachten die aus Venedig nach Salzburg zugewanderten Kunsthändler Gregorio Baldi und Friedrich Würthle eine Serie mit Salzburger Trachten („Loferer Tracht", „Gasteinerin" etc.) heraus, die Frauen und Männer in ihren Sonntagskleidern vor gemalten Kulissen abbildete. In Summe ergab dies gleichsam einen Kosmos der Salzburger Trachtenlandschaften. Serien dieser Art waren in lithographischen Medien weit verbreitet, etwa in der Folge „Trachten der Vorzeit und Gegenwart aus Salzburg und Umgebung. Eigenthum und Verlag v. J. Schoen in Salzburg." als dritter Teil („Darstellungen aus dem Bereiche der Volksgebräuche der Vergangenheit und Gegenwart") des berühmten Prachtwerks „Salzburg und seine Angraenzungen (...)" (Salzburg 1849–1851) mit

Darstellungen in Farblithographien (von Leopold Rottmann) nach Zeichnungen von Georg Pezolt. In 17 (unbezeichneten) Tafeln wird hier in chronologischer Weise eine Übersicht zu den Salzburger Trachten im Laufe der Geschichte gegeben, wobei ein besonderes Schwergewicht auf die Trachten des 19. Jahrhunderts gelegt wird (z.B. „Aus Gastein" 1840 [Farblithographie von Leopold Rottmann nach einer Zeichnung von Georg Pezolt])[93] (Abb. 6).

ILLUSTRIERTE GESCHICHTSWERKE ALS KOMPENDIEN DER REFLEXION

Das Erzherzog Johann gewidmete lithographische Prachtwerk „Salzburg und seine Angraenzungen aus dem Bereiche der Natur, Kunst und Volksgebraeuche mit Erlaeuterungen begleitet. Eigenthum u. Verlag v. J. Schoen in Salzburg" (Salzburg 1849–1851) ist ohne Zweifel das wichtigste schriftliche *und* bildliche Zeugnis einer umfassenden Beschäftigung mit der Vergangenheit Salzburgs. Dieses Werk stellt in zwei Bänden drei thematische Abteilungen („Darstellungen aus dem Bereiche der Natur" [mit 90 Lithographien], „Darstellungen aus dem Bereiche der mittelalterlichen Kunst" [mit 40 Lithographien] und „Darstellungen aus dem Bereiche der Volksgebräuche der Vergangenheit und Gegenwart" [mit 36 Lithographien]) vor. Der erste Teil behandelt in Lithographien von Leopold Rottmann (nach Georg Pezolt) Ansichten Salzburgs aus zahlreichen Blickpunkten. Daneben werden mit erstaunlicher Vollständigkeit wichtige Naturdenkmäler (z.B. „Salzachöfen") vorgestellt. Die zweite Abteilung bietet eine fundierte Übersicht zu den wichtigsten mittelalterlichen Kunstdenkmälern Salzburgs, beginnend mit dem Virgildom[94] (Abb. 7) über das Taufbecken im Dom, die Schatzkammer im Dom zur Franziskanerkirche, die Stiftskirche Nonnberg, die Glasmalereien im Stift Nonnberg, die

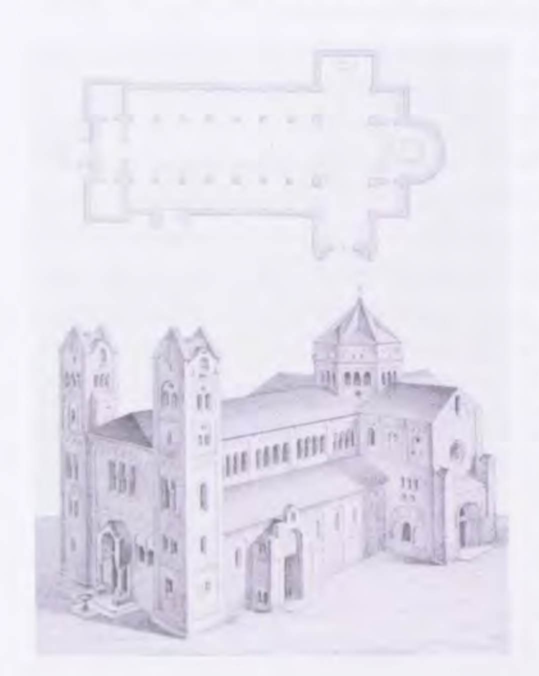


Abb. 7: Georg Pezolt und Johann E. Gries, „Salzburg und seine Angraenzungen (...)", Salzburg 1849–1851, Virgildom, Farblithographie, von Leopold Rottmann nach Georg Pezolt (Salzburg, SMCA)



Abb. 8: Weidmann 1842, Farblithographie „Salzburger Kreis" von Josef Zahradniczek senior (nach Johann Fischbach) [Wien, ÖNB]

Stiftskirche St. Peter, die Schatzkammer in St. Peter, Schloß Friesach, die Ortsansichten von Tittmoning, Mühldorf, den Altar von Gampern etc. Im Abschnitt „Kirchliche Alterthümer in der Schatzkammer des Domes zu Salzburg II" wird (in Anbetracht großer Materialverluste) betont: „(…), so spricht doch immerhin schon aus diesen wenigen Ueberbleibseln manche ernste Erinnerung an eine glanzvolle Zeit und ehrwürdige Männer, welche auf dem Stuhle des heiligen Rupert die Schicksale dieses Ländchens geleitet, in glücklichen und sturmvollen Tagen mit heiligem Eifer, Kraft und Umsicht gewaltet, oder, war ihre Herrschaft minder segenbringend, doch ihren Nachfolgern heilsame Warnung, dem Lande aber doch seine eigene merkwürdige Geschichte bewahrt haben. (…)". Manchmal werden einzelne dargestellte Objekte mit historischen Szenen verknüpft, so bei der „Fürstenstube auf Hohen-Salzburg", die mit „Tod des gefangenen Erzbischofs Wolf Dietrich"[91] bezeichnet ist.

Das monumentale Werk von Pezolt und Gries blieb nicht das einzige Zeugnis, das sich mit der Kunst der Vergangenheit beschäftigte. Insbesondere ist hier auf Gustav Heiders „Mittelalterliche Kunstdenkmale in Salzburg" (Wien 1857) hinzuweisen – eine Publikation, die sich in Text, Holzschnitten und Lithographien intensiv mit der Benediktinerinnenstiftskirche Nonnberg, der Franziskanerkirche, der Domkirche und dem Kloster von St. Peter beschäftigt. Bereits im Abschnitt „SALZBURGER KREIS." der Publikation Weidmann 1842 (Farblithographie von Josef Zahradniczek senior nach Johann Fischbach, vor S. 25) [Abb. 8] ist eine ähnliche „monographische" Zusammenstellung von Kunstwerken und Motiven aus Salzburg (wie bei Pezolt und Gries) zu beobachten.

DER SALZBURGER „LOKALHEILIGE" WOLFGANG AMADEUS MOZART



Abb. 9: Sebastian Stief, Paracelsus, Gemälde, 1881 (Salzburg, SMCA)

Die Vereinnahmung Mozarts durch seine Geburtsstadt war nicht selbstverständlich, sondern Ergebnis eines langwierigen Aneignungsprozesses, der erst Jahrzehnte nach dem Tod des Komponisten einsetzte und durch ein Zusammenwirken lokaler Interessen und auswärtiger Einflüsse geprägt ist[96]. Die Besucher der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts gedachten viel eher des in Salzburg verstorbenen Paracelsus († 1541)[97], wobei dessen Grabmal im Sebastiansfriedhof und das Wohnhaus in der Linzer Gasse fixe Bestandteile jeder Stadtbesichtigung darstellten. Sebastian Stief (1811–1889) zeigt in seinem romantischen Gemälde des Jahres 1881 (Abb. 9)[98] Paracelsus im Fensterausschnitt, ein Destillierfläschchen hochhaltend, in der Tradition niederländischer Fensterbilder des 17. Jahrhunderts. Mozart lockte dagegen bis in die späten zwanziger Jahre keine Fremden nach Salzburg. So wurde sein Name oder sein Werk in Salzburger Tageszeitungen während der beiden ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts kein einziges Mal (!) erwähnt[99]. Zeitlich vor dem Mozart-Denkmal wurde noch das Monument für Johann Michael Haydn in der Stiftskirche St. Peter (1821) errichtet[100]. Die schrittweise „Entdeckung" Mozarts läßt sich vor allem aus den Reiseberichten ablesen, wobei der Ort die Erinnerung ebenso reaktivierte wie die Erinnerung den Ort. Als entscheidender Wendepunkt fungierte die Errichtung des Mozart-Denkmals, dessen Entstehung 1835 von einem Komitee betrieben wurde. Die maßgebliche Initiative dazu ging von der „Museums-Gesellschaft" aus, und eine geschickt betriebene Sammelaktion machte bis hin zur feierlichen Enthüllung des Monuments am 4. September 1842 vor allem Deutschland mit dem Salzburger Projekt bekannt. Mit der Errichtung des Standbildes hatte Salzburg Wien den Rang als „Mozartstadt" abgelaufen, und kurz nach 1840 konnte Mozarts Geburtshaus besichtigt werden.

Anläßlich der Fundamentierungsarbeiten zur Errichtung des Denkmals war man am 30. April 1841 auf ein Stück Mosaikboden gestoßen[101]. Im ersten Band der Publikation „Salzburg

und seine Angraenzungen (...)" von Georg Pezolt und P. Johann E. Gries OSB (1849–1851) wird dieser Sachverhalt in Zusammenhang mit dem Denkmal für den Komponisten behandelt (im Text zur Lithographie „Mozart's Statue"): „(...) Allein, nicht bloß die Nachwelt sollte dem Meister der Töne ihre Huldigung darbringen, auch das Alterthum, die alte Juvavia, wollte daran Antheil nehmen; und frohlockend, daß auch in ihren Mauern des classischen Alterthumes Achtung und Würdigung der Künste wieder erweckt werden sollte, öffnete sie ihren Schooß und wies die Reste römischer Kunst und Pracht; auf daß des Meisters Standbild auch auf classischem Boden stehe. (...)"[102]. Diese äußerst signifikante Beschreibung zeigt die fundamentale Bedeutung der Ausgrabungen bzw. der *Geschichte* für die *Gegenwart* im Sinne der Relevanz identitätsstiftender Ereignisse als Basis für die Konstruktion einer fiktiven Kontinuität von der Römerzeit bis zur Epoche Mozarts. Der hier manifeste Bezug zwischen Mozart und „seiner" Heimatstadt wird auch in Karl Adam Kaltenbrunners Gedicht „An Salzburg" (1834) thematisiert: „(...) Und so lange sie – die Götterblume / Seiner Muse – wird auf Erden blühn, / Fällt ein Strahl von deines Sohnes Ruhme / Auch auf dich, die stolze Mutter, hin! (...)"[103]. Franz Grillparzers „Zu Mozarts Feier" (1842)[104] war ursprünglich zur Enthüllung des Mozart-Denkmals bestimmt, konnte aber wegen der Kürze der Frist nicht rechtzeitig eintreffen. Auch in diesem Gedicht wird der enge Zusammenhang zwischen Mozart und Salzburg betont: „(...) Denn die Natur gibt nur der Größe Geist, / Den Körper bildet an ihr die Umgebung, / In der sie allererst den Tag geschaut, (...)". Der landschaftliche und Städtecharakter Salzburgs erscheint hier als bestimmend für die Entwicklung von Mozarts Wesen: „(...) Von diesen Türmen schwoll ein gläubig Läuten / Und lehrt' ihn glauben an die Ahnungen, / Die ohne andre Bürgen als sich selbst, Und nur bewiesen, weil sie sich gestaltet, / Zur Wirklichkeit verherrlichen den Traum. (...)" bzw. „(...) Von diesen Bergen zog der Gottesatem, / Gewürzt mit Kräutern und mit Blumenduft, / In seine jugendlich gehobne Brust. / Darum ist er geworden auch wie sie, / Wie diese Berge, seiner Wiege Hüter. (...)". Im Zentrum steht durchgehend die Vorstellung einer „(...) Einheit zwischen Mozarts Kunst und der Salzburger Landschaft (...)"[105] im Sinne einer naturhaften Allegorisierung des Tonkünstlers, wie sie später auch in Ludwig Mielichhofers (1814–1892) Schrift „Die Säkular-Feier der Geburt Mozart's in Salzburg" (Salzburg 1856) anzutreffen ist: „(...) An dem Busen der entzückenden Natur Salzburgs wuchs und erstarkte der Wunderknabe Mozart, fand sich hier in einem zweiten Tempe, dessen Reize ihn (sic!) zur unversiegbaren Quelle hoher Begeisterung wurden, und las täglich das ewige Weltgedicht des Schöpfers, welches ihn in den Riesenbuchstaben der Gletscher umgab. So wurde seine Seele ein Spiegel aller Schönheit, ein geistiges Echo der Natur, und athmete nur lauteres und empfindungstiefes Leben. (...)"[106]. Hermann Bahr (1863–1934) sollte sich sogar zur Argumentation eines angeblich naturgegebenen Zusammenhangs zwischen Stadt und Musik versteigen: „(...) Und wenn Mozart in Lüneburg geboren wäre, Salzburg bliebe doch die Mozartstadt. Salzburg war schon Mozart, bevor er noch geboren war. (...)"[107].



Abb. 10: Salzburg, Mozart-Denkmal, Lithographie von Beda Weinmann, vor 1850 (Salzburg, SMCA)

DAS SALZBURGER MOZART-DENKMAL

Das Mozart-Denkmal in Salzburg[108] (Lithographie von Beda Weinmann mit dem „Gasthof zum Erzherzog Carl", Salzburg, vor 1850) [Abb. 10] markiert die erste große Demonstration des bürgerlichen Selbstbewußtseins in Salzburg. Die Initiative zur Errichtung dieses ersten historisch-kulturellen Monuments auf österreichischem Boden, eine weit über den regionalen Rahmen hinauswirkende Tat des Bürgertums, war von Julius Schilling und Sigmund von Koflern, zwei Mitgliedern der erwähnten „Museums-Gesellschaft", ausgegangen. Der erste Aufruf erschien am 12. August 1835 in der „Salzburger Zeitung" (Nr. 158)[109]. Auftraggeber war nominell das 1836 sich innerhalb des erwähnten Vereins „Museum" konstituierende „Comitée für Errichtung des Mozart Denkmahls in Salzburg", dem als Mitglieder der jeweilige Salzburger Kreishauptmann, der Bürgermeister von Salzburg, Vertreter des Bürgertums, des Klerus sowie Musiker, aber ursprünglich keine Vertreter aus dem Bereich der bildenden Kunst angehörten. Erst ab 1841 traten mit dem Baumeister Georg Laschenz-

ky sowie den Malern Johann Michael Sattler und Johann Fischbach auch Künstler diesem Komitee bei[110]. Gegen den Willen der k.k. Behörden, welche die Einwilligung zur Errichtung des Denkmals nach Möglichkeit verzögerten, solidarisierte sich das deutsche Ausland mit dem Salzburger Vorhaben und ermöglichte durch großzügige Spenden die Ausführung des Monuments, des „(…) ersten historisch-kulturellen Nationaldenkmals auf österreichischem Boden (…)" und des ersten nicht für einen oder von einem Monarchen errichteten Monuments im österreichischen Kaiserstaat[111]. Man kann in Ludwig (I.) von Bayern, der zwischen 1810 und 1816 im Schloß Mirabell residierte, unschwer einen Hauptproponenten und maßgeblichen finanziellen Unterstützer des Denkmalprojekts erkennen. Wie sehr Mozart als „(…) geistiger Besitz aller Deutschen (…)"[112] betrachtet wurde, dokumentiert auch die Bereitschaft, die Errichtung des Monuments auch finanziell zu fördern. Unter den Unterstützern finden sich die Könige von Preußen und Bayern, Herzöge, Mitglieder des Adels, bürgerliche Musikvereine und prominente Musiker. Erst in einem Rundbrief des Komitees vom September 1837 scheint auch der österreichische Kaiser Ferdinand I. mit einer Spende von 360 Gulden auf[113].

Ludwig Schwanthaler, der bereits in einem Schreiben vom 15. April 1838 an den bayerischen Regierungspräsidenten Graf von Seinsheim das Konzept für seine Mozart-Statue in Salzburg skizziert hatte („[…] in der Rechten den Griffel […]")[114], berichtete am 20. Oktober 1839, daß er vom König den Auftrag erhalten habe, die Mozart-Büste für die Regensburger „Walhalla" zu modellieren. Schwanthaler begann, wohl gleich nach seiner Absichtserklärung vom 17. April 1837, sich mit dem Denkmalprojekt auseinanderzusetzen. In diese Zeit datieren Entwürfe, in denen der Bildhauer alle Möglichkeiten durchspielte. Um den 15. April 1838 scheint Schwanthaler der endgültige Entwurf[115] gelungen zu sein: Mozart im Kostüm der Zeit, in den Händen Griffel und Rolle, den Fuß auf einen Felsen, auf die Salzburger Heimat des Tonkünstlers hinweisend, gesetzt. Am Sockel sollen vier Reliefs dessen Musik symbolisieren. Kompositorisches Hauptmotiv des Denkmals, das nach Schwanthaler „imposant, aber anspruchslos"[116] sein sollte, ist das angehobene, auf einem Felsstück aufruhende linke Bein des Komponisten, das dem Standmotiv etwas Hoheitsvolles gibt. Das Gesicht Mozarts wurde nach dem Wachsbildnis von Leonhard Posch gestaltet[117]. Obwohl man den Kopf ausdrücklich nach authentischen Vorlagen modellierte, konnte auf eine Stilisierung ins „Apollinische" nicht ganz verzichtet werden. Diese bildliche Parallelisierung Mozarts mit Apoll und Orpheus tritt auch in der Münz- und Medaillenkunst auf[118] und ist zudem in der Graphik nachweisbar, etwa in „Mozarts Verklärung", einem Stich Josef Stöbers (nach einer Zeichnung von Friedrich Matthaei) aus dem Jahr 1803[119] (Abb. 11). Der Blick ist in der Ausführung des Denkmals nicht zu den Sternen erhoben, wie vielfach behauptet, sondern vielmehr zum benachbarten Dom hin ausgerichtet. In dieser Weise versinnbildlicht das angedeutete Felsstück nicht den Musenberg Parnass (und Mozarts Schritt als „Gradus in



Abb. 11: Josef Stöber (nach Friedrich Matthaei), „Mozarts Verklärung", Stich, 1803 (Wien, ÖNB)

Parnassum"), wie es barocker Denkart entsprochen hätte, sondern die Heimat, was lokale und nationale Aspekte betont[120]. Der Erfolg, den die Salzburger Bürger mit diesem Monument Schwanthalers[121] feiern konnten, stärkte das Selbstbewußtsein Salzburgs gegenüber dem Staat[122]. Das Standbild wurde durch einen offiziellen Kupferstich von Samuel Amsler aus dem Jahr 1842 entsprechend propagiert. Daß dieser Stich, der das urbane Ambiente ausblendet, kaum verkauft wurde, dafür sehr wohl aber bald Lithographien, die das städtische Umfeld einbezogen, ist charakteristisch. Ludwig Schwanthaler konnte allerdings durch die Verbreitung von Amslers Kupferstich die Publizität seines Werkes entsprechend erhöhen[123]. Beim einfachen Volk stieß hingegen der Mozart-Kult auf Unverständnis. Anstoß erregte vor allem die Vertreibung der Statue des hl. Michael von dem bis dahin nach ihm benannten Platz, was letztlich eine Umwertung des „heiligen Ortes" und des Images Mozarts als eines „neuen Heiligen" zur Folge hatte[124].

FESTLICHKEITEN ANLÄSSLICH DER ENTHÜLLUNG DES MONUMENTS

Der literarisch gebildete Redakteur Ludwig Mielichhofer galt zu seiner Zeit als geistiger Mittelpunkt der Stadt. Seine Schrift „Das Mozart-Denkmal zu Salzburg und dessen Enthüllungs-Feier im September 1842" (Salzburg 1843)[125] ist die wichtigste Quelle, um das Bild des Komponisten in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts genauer untersuchen zu können. Demnach folgt die Errichtung des Denkmals einem dreifachen Zweck: „(…) unsern Dank und unsere Bewunderung seiner (scil. Mozarts) Schöpfungen der Nachwelt überliefern, als Palladium die heiligen Interessen der Tonkunst wahren, und der Vaterstadt eine bedeutsame Zierde (zu) sein. (…)"[126]. „(…) Keinen würdigeren Ort hätte man wählen können für das Denkmal des hochromantischen Tondichters als seine Vaterstadt, das hochromantische Salzburg mit seinen historischen Erinnerungen und wunderreichen Mährchen, die gespenstig aus den Marmoraugen seiner alten Paläste und Monumente hervorlugen und in den Hünengräbern seiner Berge spucken – dieses deutsche Rom, das in seiner himmlischen Natur wie ein Diamant in smaragdener Schale liegt. (…)". Die Reliefs am Sockel sind als „(…) Allegorien, die des großen Sängers Schaffen und Wirken bezeichnen (…)" anzusehen: „Kirchenmusik": Engel mit Orgel, „Concertmusik": drei Figuren, „Symbol des Dichterfluges des hohen Genius": Adler mit Leier, „dramatische Tonkunst": Vor Lyra und Maske reicht die Personifikation der romantischen Musik der klassischen Muse die Hand[127]. Mielichhofer betrachtete das Monument als Ausdruck einer Art „Wahrheit": „(…) Mozart ist ja die Wahrheit in der Musik! (…)"[128]. Der Komponist wird – so Mielichhofer – von Schwanthaler dargestellt, „(…) wie er auf dem Gipfel des heiligen Berges steht, den Seherblick aufwärts gewendet zum ewigen Gott, dem er seine weihevollen Lieder gesungen, dessen Engelschören er seine heiligen Gesänge abgelauscht hat; (…)"[129].

DIE LEGENDARISCHE AUSWEITUNG DES LEBENS DES KOMPONISTEN IN DER KUNST

Ab den fünfziger Jahren ist eine markante legendarische Ausweitung der Mozart-Ikonographie zu bemerken, deutlich im Gemälde „Mozart komponiert das Requiem" (1854) von William James Grant (1829–1866)[130] bzw. in Carl Herpfers (1836–1897) Ölskizze „Mozarts Tod mit der Aufführung des Requiems" (um 1850)[131]. Besonders dieses Thema ist in der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts als Huldigung an den jung verstorbenen Künstlergott weit verbreitet, wie auch Mihaly Munkácsys Gemälde „Mozart dirigiert einen Tag vor seinem Tod die erste Aufführung seines Requiems im Jahr 1791" (1886)[132] beweist. Auch in der Graphik erfreute sich dieser Themenkreis einer großen Beliebtheit, wie eine in der k. und



Abb. 12: „Ein Moment aus den letzten Tagen Mozart's", Lithographie von Eduard Friedrich Leybold nach einem Gemälde (1875) von Franz Schams (Wien, Wien Museum)

k. Hof- und Staatsdruckerei hergestellte Lithographie von Eduard Friedrich Leybold nach einem Gemälde (1875) von Franz Schams zeigt[133] (Abb. 12). Diese Ausweitung der Schilderung des Lebens Mozarts greift auch andere Begebenheiten auf, etwa wie der Komponist in seinem Zimmer an der „Zauberflöte" arbeitet, anschaulich in der Farblithographie von Rudolf von Alt (gedruckt bei Josef Stouss) mit dem Titel „MOZART'S ZIMMER / auf dem Kahlenberge."[134], die dem Bildtypus des inspirierten Künstlers verpflichtet ist. Gerade der Beginn und das Ende des Wirkens Mozarts (Geniekind und verklärter Tod) wurden einer radikalen Mythisierung unterworfen[135].

DER „MOZART-KULT" IM ÜBRIGEN ÖSTERREICH

Auch die späten Ausläufer der Romantik in Wien griffen verwandte Themenkreise auf: Das Medaillonbild Moritz von Schwinds im Zentrum des mittleren Loggiengewölbes der Wiener Hofoper (1867) rückt Mozart und die kunstbegeisterte Habsburgerdynastie deutlich in das Zentrum. Die dabei visualisierte Anekdote der Begegnung zwischen Kaiserin Maria Theresia und dem Knaben Mozart erklärt das Genie zum „Lieblingskind Österreichs"[136]. Mit den beiden, Kaiser Leopold I. und Maria Theresia darstellenden, Kaminreliefs im Foyer sollte auf die Förderung der Musik, insbesondere der Oper, durch das Haus Habsburg hingewiesen werden: Der Aufstieg der Opernkunst unter Leopold I. und die Vollendung durch Mozart unter Maria Theresia sind dabei die prägenden Grundgedanken[137]. Mozart

fungierte in diesem Sinne als historisches „Bindeglied in vermittelnder historischer Funktion"[138] – zwischen dem Barock und dem 19. Jahrhundert. Der Komponist ist überdies insgesamt ein *Leitmotiv* in der Ausstattung der Wiener Hofoper. Die Loggia ist dabei der Ort der „entschiedenst deutschen Oper"[139], der „Zauberflöte". Bilder zu diesem Werk sind als Teil eines umfassenden Denkmals für den Schöpfer der „deutschen Oper"[140] zu verstehen. An der südlichen Schmalwand der Loggia endet der Figaro-Zyklus (Wandfresken Eduard Engerths mit sechs Szenen aus „Figaros Hochzeit") mit einer Apotheose Mozarts[141]: Amor dirigiert die Musik des Komponisten. Auch im Foyer und im Salon der Kaiserin[142] besitzt das Mozart-Thema eine unübersehbare Bedeutung.

ZUR KULTURELLEN IDENTITÄT DES LIBERALEN SALZBURGER BÜRGERTUMS

Die regionale bürgerliche Elite der Stadt Salzburg bekräftigte im Jahr 1856 – anläßlich der Zentenarfeier von Mozarts Geburtstag[143] – ihren Anspruch auf die Pflege des Erbes des Komponisten. Die acht Salzburger Musikfeste, die von der „Internationalen Mozart-Stiftung" (gegründet 1870) bzw. der „Internationalen Stiftung Mozarteum" (gegründet 1880) zwischen 1877 und 1910 in unregelmäßigen Abständen veranstaltet wurden, sind gleichsam als Vorläufer der „Salzburger Festspiele"[144] anzusehen. Das Salzburger Bürgertum hatte



Abb. 13: Gedenkblatt zur Mozart-Säkularfeier (1856), Bleistiftentwurf von Georg Pezolt (Salzburg, SMCA)



Abb. 14: Edouard Schuler (nach Joseph Führich), „W. A. Mozart's Verherrlichung", Stahlstich (Wien, ÖNB)



Abb. 15: Heliogravüre, Wolfgang Amadeus Mozart und Hans Makart, 1906 (Wien, ÖNB)

sich gelegentlich der bescheidenen Feier von 1856 um die Herstellung des gesamtdeutschen Zusammenhangs bemüht. In den frühen sechziger Jahren entwickelte sich die Stadt zu einem Zentrum großdeutscher Festkultur (getragen von der „Liedertafel" [gegründet 1847] und vom „Turnverein" [gegründet 1861]) auf der Grundlage der Hoffnung einer Einigung Deutschlands unter Einschluß Österreichs – sichtbar in Fackelzügen zum Mozart-Denkmal, das nun auch als ein „heiliger" Ort mit *nationaler* Integrationsfunktion[145] Bedeutung erhielt. Der erste Höhepunkt des Künstlerfestes des Jahres 1862 war ein Fackelzug zum Symbol des bürgerlichen Selbstbewußtseins in Salzburg, dem Mozart-Denkmal[146]. Neben dem Landespatriotismus und den Bindungen an den „Gesamtstaat" gab es somit in Teilen des „deutschen" Bürgertums – zumindest seit 1848 – einen vitalen *gesamtdeutschen Patriotismus*, was bedeutet, daß die kollektive Identität des österreichischen Bürgertums solcherart als besonders vielschichtig anzusehen ist[147].

Künstlerischer Ausdruck dieser neuen Bedeutung Mozarts in der zweiten Jahrhunderthälfte ist ein Bleistiftentwurf für ein Gedenkblatt zur Mozart-Säkularfeier (1856) von Georg Pezolt, bezeichnet mit „MDCCCLVI / ZUR ERSTEN SECULARFEYER" (Abb. 13): Die Personifikation „Iuvavum" bekränzt hier die Büste des Komponisten[148]. Eine weitere Graphik, die zur Säkularfeier der Geburt Mozarts hergestellt wurde und deutliche Tenden-

zen zur Idealisierung des entpersönlichten Mozart zeigt, ist eine Radierung von Leopold Schmidt (nach Peter Johann Nepomuk Geiger) mit dem an der Orgel spielenden Mozart, eingebettet in Rankenillustrationen mit christlicher Thematik und Verweisen auf Mozarts Œuvre[149]. Den bekränzten Komponisten vor der an der Orgel spielenden Patronin der Musik, der hl. Cäcilia, verkörpert ein Stahlstich Edouard Schulers (nach einer Zeichnung von Joseph Führich)[150] (Abb. 14). Die letztgenannten Blätter demonstrieren die Einbindung der Verherrlichung des Komponisten in einen größeren thematischen Zusammenhang, wie er auch aus der im Jahr 1906 angefertigten Heliogravüre deutlich wird, welche die beiden berühmten Söhne der Stadt, Wolfgang Amadeus Mozart und Hans Makart, in Gestalt zweier Medaillons vor der Festung Hohensalzburg unter dem Titel „ZWEI WELTBERÜHMTE SÖHNE SALZBURGS" verherrlicht (Abb. 15)[151].

DAS SALZBURGER VEREINSLEBEN UND DIE GRÜNDUNG EINES STÄDTISCHEN MUSEUMS

Besonders das Vereinsleben[152] erlaubte die Entwicklung einer eigenen bürgerlichen Kultur und Kunst jenseits der höfischen, aristokratischen und kirchlichen Traditionen. Der erzwungenen Apathie in politischen Dingen seit der Mitte der dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts stand eine deutliche Zunahme der Aktivitäten des Bürgertums in Musik, Theater und bildender Kunst gegenüber[153]. Der Verein „Museum"[154], 1810 aus dem Zusammenschluß eines „Lese-Instituts" und der „Musikalischen Gesellschaft" gegründet, veranstaltete ab Jänner 1811 Konzerte und Liederabende unter Mitwirkung von zumeist bürgerlichen Vereinsmitgliedern. Das „Museum", dessen Zusammensetzung die soziale Oberschicht Salzburgs spiegelte, sammelte „(…) die ganze auf das Herzogthum sich beziehende Literatur bis auf das kleinste Flugblatt (…)"[155], wirkte also für die kulturelle Tradition Salzburgs außerordentlich identitätsstiftend. Die liberale Elite der Stadt erachtete es zudem als notwendig, mit Unterstützung der Bildungsvereine ihr Verständnis von Kultur und Fortschritt auch in den Gebirgsregionen zu verbreiten, was die Gründung neuer lokaler Vereine in größeren Ortschaften (besonders im Pongau) zur Folge hatte[156]. In kleineren Städten und Märkten des Landes stieß diese Form der Kommunikation allerdings auf erhebliche Barrieren.

Später erfolgten in rascher Folge Gründungen verschiedener anderer kultureller Vereine, und die Palette wurde zunehmend breiter. Dies ist die Phase intensiver Vereinsgründungen zwischen 1842 und 1848, welche die bürgerlichen Aktivitäten und die Periode des beginnenden Wiederaufstiegs der Stadt charakterisiert: 1841 waren der „Dom-Musikverein" und das „Mozarteum" ins Leben gerufen worden (1881 trennte sich das „Mozarteum" vom gemeinsamen Verband und fusionierte mit der 1869 gegründeten „Internationalen Mozartstiftung"

zur „Internationalen Stiftung Mozarteum"). Als weitere bürgerliche Vereinsgründungen folgten unter anderem der auf Anregung Kardinal Schwarzenbergs gegründete „Salzburger Kunstverein" (1844)[157] sowie die „Salzburger Liedertafel" (1847).

Besonders das 1833 einsetzende Bemühen des städtischen Leihhausverwalters und Zoll- bzw. Kassieramts-Kontrolleurs Vinzenz Maria Süß um den Aufbau eines städtischen Museums war Ausdruck dieses neuen bürgerlichen Selbstbewußtseins. Andernorts waren bereits früher Landesmuseen errichtet worden: Steiermark (1811), Mähren und Schlesien (1817), Böhmen (1822), Tirol (1823) und Oberösterreich (1833). Süß beschloß in Eigeninitiative, die Fahnen und Geschütze der aufgelösten Bürgergarde mit dem Einverständnis des damaligen Bürgermeisters Alois Lergetporer in Salzburg zurückzuhalten. Dazu kamen bald andere Gegenstände Salzburger Herkunft wie Bücher, Münzen, Mineralien, Herbarien usw. Diese Sammlung, als das „Städtische Arsenal von Salzburg" bezeichnet, wurde 1835 zur öffentlichen Besichtigung freigegeben, um finanzielle Mittel für ihre Erhaltung und die Anschaffung neuer Exponate aufzutreiben. Süß' „patriotischer" Versuch zielte nicht zuletzt darauf ab, die Existenz einer eigenständigen Salzburger Bürgerkultur zu belegen und eine weitere Abwanderung von Kunstwerken und Altertümern nach Linz zu verhindern. Im Jahr 1844 entstand seine programmatische Schrift „Das städtische Museum in Salzburg. Erster und vollständiger Bericht über dessen Entstehen und Inhalt von Maria Vinzenz Süß, Verwalter des städtischen öffentlichen milden Leihauses. Zum Besten des obgenannten Museums herausgegeben" (Salzburg 1844), deren oberste Zielsetzung klar erkennbar ist: „(…) Salzburg, einst reich an Schätzen jeder Art, reich an Ereignissen, reich an Produkten der Natur und der Kunst, ist weder in seinem Umfange noch in seinem Innern mehr das, was es noch vor wenigen Jahrzehnten gewesen; selbst die Erinnerung an dieselben scheint mit den kommenden Geschlechtern allmälig sich zu trüben und zu verdunkeln. (…)"[158]. Deshalb sei es notwendig, aus „(…) Liebe zu dem heimathlichen Lande (…)" „(…) alles, was zur Kenntniß unsers Landes führt (…)", „(…) was uns Auffschluß (sic!) und Belege liefert von Salzburgs ehemaliger Selbstständigkeit und Unabhängigkeit, von einstiger Pracht und Größe, von den Schicksalen und Ereignissen, Sitten und Gebräuchen unserer ruhmbewährten Vorzeit, wieder an den Tag zu rufen, zu sammeln, zu retten und zu schützen, um es in der Mitte des Landes dem treuen Andenken der Kunst und der Geschichte für immer zu bewahren. (…)"[159].

Durch den starken Zuwachs an Exponaten entstand bald das nach dem Kaiserpaar Franz I. und Caroline Auguste von Österreich benannte „Museum Francisco-Carolinum"[160], das von Süß 1845 förmlich der Stadt übergeben wurde. Das Protektorat übernahm die Kaiserin Caroline Auguste, worauf der Name in „Museum Carolino Augusteum" umgeändert wurde. Eine Serie von vier Aquarellen des Jahres 1883[161] dokumentiert die ursprüngliche Anordnung der (historisierend gestalteten) Räume als „Ansichten / aus dem / städtischen Mu-



Abb. 16: Allegorisch-patriotische Darstellung des Landes Salzburg, Öl/Papier, 1834 (Salzburg, SMCA)

seum / Carolino-Augusteum / zu Salzburg" („BVRG-CAPELLE.", „PRVNK-ZIMMER.", „ROCCOCO-STVEBCHEN." und „RENAISSANCE-KVECHE."). In die Anfangszeit dieses Salzburger Museums (1834) gehört auch eine allegorisch-patriotische Darstellung des

Landes Salzburg (Abb. 16)[162], gestaltet als gotische Maßwerkarchitektur mit zwei spitzbogigen Durchblicken auf Landschaften, in denen jeweils Vertreter der Stände stehen: Jäger und Bergmann in einer Gebirgslandschaft (Gasteinertal), Fischer und Bauer im Salzkammergut (St. Gilgen). Zwischen den beiden Fenstern befindet sich als Nischenfigur eine Statue der „HYGEA" (scil. Hygieia), darunter eine heiße Quelle mit Becken, auf dem Sockel die Jahreszahl „MDCCCXXXIV", darüber das Landeswappen mit dem Schriftband „Salzburg" und links und rechts kleine Nischenfiguren (die Heiligen Rupert und Virgil). In vertikaler Abfolge sind die Wappen Salzburger Klöster (St. Peter bis Michaelbeuern), der Adelsgeschlechter (Überagger bis Düker, Rhelingen bis Gutrath und Lürzer bis Grimming) und der Gewerken (Weitmoser bis Zott) angebracht. Als mögliches Vorbild ist der Umschlagentwurf für Joseph Ernst Ritter von Koch-Sternfelds Werk „Die Tauern insbesondere das Gasteiner-Tal und seine Heilquellen" (München 1820) anzusehen[163]: Identitätsstiftung wird hier durch den Hinweis auf den vielfältigen wirtschaftlichen Reichtum des Landes veranschaulicht. Dies trifft auch auf die als Triptychon aufgebaute „Geschichte von der Gründung von Badgastein durch Mönche" (1837)[164] von Carl Mayer (1816–1889) zu.

DAS BÜRGERTUM ALS BEWAHRER KULTURELLER TRADITIONEN

Mit der Wegführung von Kunstschätzen aus Salzburg hatte bereits Erzbischof Colloredo begonnen. Diese Entwicklung setzte sich in den folgenden Jahren verstärkt fort und erreichte, als Salzburg zwischen 1806 und 1809 zu Österreich kam, einen ersten Höhepunkt. Damals wurden sofort die kostbarsten Kunstwerke, Schriften und Drucke nach Wien verbracht, darunter auch 56 Gemälde[165]. Während die frühe Gründung des „Carolino Augusteum" auf die Einzelinitiative von Vinzenz Maria Süß zurückgeht, ist die traditionsreiche, 1858 gegründete „Gesellschaft für Salzburger Landeskunde" (behördliche Genehmigung am 28. Februar 1860) aus einem Stammtisch von Ärzten, darunter dem vielseitig gebildeten Nervenarzt, Statistiker und Historiker Franz Valentin Zillner, entstanden[166]. Das Periodikum dieses Vereins, die „Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde", ist – nach der „Carinthia"[167] – die zweitälteste historische Zeitschrift Österreichs. Am Vorabend der Revolution unterhielt somit das Salzburger Bürgertum vielfältige kulturelle Vereine, die als sichtbarste Exponenten eines „regen Landespatriotismus"[168] angesehen werden können. Diese Form des Patriotismus, der Stolz über die eigene Vergangenheit und die gegenwärtigen Aktivitäten einigten alle Gruppierungen des Bildungs- und Besitzbürgertums in der Forderung nach einer eigenen Landesverwaltung, der Einrichtung einer ständischen Landesvertretung sowie einer erweiterten Gemeindeselbstverwaltung[169].

DIE ENTDECKUNG DES RÖMISCHEN ERBES

Die römischen Funde am Bürglstein, auf dem Loigerfeld bei Wals[170] und später (1841) auf dem Mozartplatz weiteten den geschichtlichen Horizont Salzburger „Identitäten" in die *vorchristliche* Vergangenheit. Im Sommer 1821 kam Peter Fendi als Begleiter Anton von Steinbüchels, des Direktors des Wiener Münz- und Antikenkabinetts, an dem Fendi als Zeichner und Kupferstecher tätig war, nach Salzburg – vor allem wegen der Zeugnisse der uralten Römersiedlung Juvavum. 1815 war auf dem Loigerfeld, unweit von Salzburg, ein aus dem 4. Jahrhundert stammender Mosaikfußboden mit Darstellungen aus der Theseus- und Ariadnesage[171] gefunden worden, und Ludwig Hermann Friedländer, kunstbegeisterter Freund Philipp Veits, der dieses Mosaik[172] bereits kurz nach seiner Entdeckung bewunderte, sprach 1815 in seinen „Bemerkungen eines Arztes über Einheimische und Fremde und die Schönheit der Stadt" von der Hoffnung, „(…) nächstens ein Salzburgisches Pompeji hervorsteigen zu sehen (…)"[173]. Ein altkolorierter Stahlstich (um 1815) von F. Güntherr (1787–1846) nach J. J. Fournier zeigt das Mosaik als „ROEMISCHER FUSSBODEN in FEINSTER (sic!) MOSAIK"[174]. Fendi wurde die Aufgabe zuteil, das „musivische Tableau mit dem Mythos der Ariadne und des Theseus" zu zeichnen, auszuheben und im September 1821 in das Antikenkabinett nach Wien zu überführen, nachdem Kaiser Franz selbst am 20. August das kostbare Denkmal besichtigt hatte[175].

Ausgrabungen, die in den folgenden Jahren am Loigerfeld und auf dem Gut des Kunstgärtners Josef Rosenegger[176] am Bürglstein[177] gemacht wurden, erschlossen zahllose Römerfunde, die zum größten Teil durch Kronprinz Ludwig von Bayern nach München gelangten. Erst der neue Besitzer Balde vermachte seine Funde dem Salzburger Museum; ein Teil der Grabungsschätze war bereits 1821 nach Wien gelangt[178]. Die eminente Bedeutung dieser Ausgrabungen wird auch in entsprechenden Stichen deutlich („Entdeckungen des Bistums und der Römerbegräbnisse in / Roseneggers Garten zu Birglstein nächst Salzburg.")[179]. Zahlreich sind auch die wissenschaftlichen Illustrationen zu den Objekten des Altertums: Stiche von Blasius Höfel (1792–1863) nach Georg Pezolt zeigen die Funde der Ausgrabungen am Bürglstein, besonders die „Thonfiguren", publiziert in sechs Tafeln als Bildbeilage zu den „Ausgrabungen von Birglstein" und als „Ankauf der römischen Ausgrabungen von Birgelstein" im Jahresbericht des vaterländischen Museums Carolino Augusteum 1852 (Beilage IV). In diesem Zusammenhang verdienen auch die „Abbildungen zu den römischen Bildmalen Salzburgs" (wahrscheinlich um 1840/1850) von Jakob Heinrich von Hefner-Alteneck (Hefner von Alteneck)[180], ein umfangreiches Konvolut von Zeichnungen und Aquarellen zu römischen Plastiken und Mosaiken, die in Salzburg gefunden wurden, eine besondere Erwähnung. Eine Vedute Salzburgs, kombiniert mit Staffagemotiven im Vordergrund, die sich auf die Ausgrabungen beziehen, stellt Johann Michael Sattler in seinem Gemälde „Ausgra-



Abb. 17: Franz Xaver Joseph Schweickhardt von Sickingen, „Herzogthum Salzburg (...)", Wien 1839, „St. Rupert findet die Trümmer der Stadt Juvavia.", Kupferstich von Andreas Geiger nach J. Wett (Salzburg, SMCA)



Abb. 18: Franz Xaver Joseph Schweickhardt von Sickingen, „Herzogthum Salzburg (...)", Wien 1839, „Zerstörung Juvavia's", Kupferstich von Andreas Geiger nach J. Wett (Salzburg, SMCA)



Abb. 19: Georg Pezolt, Juvavum als unzerstörte Stadt, undatierte Bleistiftzeichnung (Salzburg, SMCA)

bungen am Bürglstein"[181] vor. Auf dem Dürrnberg bei Hallein wurde 1828 mit Grabungen begonnen, die erst im 20. Jahrhundert ihren Höhepunkt finden sollten.

Besonders Franz Xaver Joseph Schweickhardt von Sickingens Publikation „Herzogthum Salzburg (...)" (Bd. 1, Wien 1839) bot ein entsprechendes Forum für die wissenschaftliche Dokumentation des römischen Erbes: Ein Kupferstich von Andreas Geiger (1765–1856) nach einer Zeichnung von J. Wett zeigt „St. Rupert findet die Trümmer der Stadt Juvavia." (aus Schweickhardts „Herzogthum Salzburg [...]", 1839) [Abb. 17][182]. Ebenfalls bei Schweickhardt finden sich Stiche von Andreas Geiger (nach Zeichnungen von Wett) mit den Themen „Zerstörung Juvavia's" (Abb. 18)[183] und „Erster Aufenthalt des heiligen Maximus im Gebirgslande Pongau."[184]. Das überaus starke Interesse am römischen Erbe Salzburgs wird auch durch eine romantische Architekturphantasie (vor 1878) Georg Pezolts, die Juvavum als unzerstörte Stadt wiedergibt[185] (Abb. 19), eindrucksvoll dokumentiert. Das wissenschaftliche Pendant dazu stellt gleichsam Ignaz Schumann von Mannseggs Publikation „Juvavia. Eine archäologisch-historische Darstellung der Merkwürdigkeiten der an dem Platze des jetzigen Salzburg einst bestandenen Celten-Römer- und römischen Colonialstadt" (Salzburg 1842) dar, die

einen genauen Bericht zu den Ausgrabungen gibt. Franz Michael Vierthaler hatte bereits 1816 auf Grund verschiedener Befunde die Lage der alten Römerstadt Juvavum, deren Name bis heute noch nicht restlos geklärt werden konnte, zumindest teilweise in die Innenstadt verlegt, worin er von der rezenten Forschung inzwischen bestätigt wurde[186].

RELIGIÖSE HISTORIENMALEREI – DIE NEUE BEDEUTUNG DER HEILIGEN RUPERT UND VIRGIL

Die Salzburger Historienmalerei besitzt mit der Ausrichtung des Œuvres von Sebastian Stief (1811–1889) einen besonderen inhaltlichen Schwerpunkt: Im Auftrag des Salzburger Erzbischofs und Kardinals Maximilian Joseph von Tarnócky (Tarnózy) [reg. 1850–1876][187], der an den Konkordatsverhandlungen teilnahm, malte Stief im Jahr 1859 „Der hl. Rupert, begleitet von seinen zwei Gefährten Chuniald und Gislar, grüßt gleichsam mit erhobenen Armen am Salzachufer das Vergangene, die Ruinen von Juvavum, der römischen Vorgängerstadt Salzburgs" (Salzburg, Dommuseum)[188]. Als Gegenstück wurde von ihm 1860 ein Gemälde mit dem hl. Virgil, der den ersten Salzburger Dom erbauen läßt[189], angefertigt: Der Heilige begutachtet Riß und Modell für den Dom, den ihm ein in der Tracht der Dürerzeit gekleideter Baumeister zeigt. Im Hintergrund vollzieht sich das Wunder der gerechten Löhnung der Bauleute. Um dieses Bild als Pendant zum Gemälde mit dem hl. Rupert komponieren zu können, nahm der Maler auch einige topographische Fehler in Kauf: So erscheint die Peterskirche am linken Bildrand, obwohl man im Hintergrund den Kapuziner- und Gaisberg mit Nockstein erblickt. Beide Werke wurden später lithographiert[190] und waren auch im „Österreichischen Kunstverein" in Wien ausgestellt. Stiefs „Rupert" rezipiert die mittelalterliche Ikonographie des Heiligen mit den ihn begleitenden Gefährten Chuniald und Gislar, die eher selten auftritt und in drei Figuren eines Altarschreins (um 1440), wohl vom Rupertusaltar des alten Salzburger Domes, heute im Dommuseum Salzburg, nachweisbar ist[191]. Stief nahm sich auch anderer Heiliger aus der Zeit der Christianisierung an, deutlich im Gemälde „Der hl. Severin, wie er zur Verbreitung des christlichen Glaubens in einem römischen Cubiculum predigte". In diesem Werk aus dem Jahr 1863 in der Pfarrkirche in Kuchl[192] werden die typischen Aspekte der Ikonographie der „Gründungsheiligen" in den Vordergrund gestellt: Der Heilige steht predigend auf einer kleinen Erhöhung und ist von Zuhörern, römischen Soldaten und der Zivilbevölkerung umgeben, im Hintergrund der Paß Lueg; das befestigte Kastell bezeichnet das spätrömische Kuchl.

Die wirkmächtige Legende, Rupert hätte alles Römisch-Heidnische hinweggefegt und auf den verödeten Ruinen Juvavums seine neue Kirche errichtet, stammt aus der Zeit des aufkeimenden politischen Katholizismus[193]. Während das junge Landesbewußtsein des gebil-

deten Bürgertums ohne Bezugnahme auf die kirchlichen Traditionen des früheren Erzstiftes auskam, identifizierten sich die Vertreter der klerikal-konservativen Seite des Patriotismus demonstrativ mit dem zuvor wenig populären Rupert-Mythos[194]. Die beiden Gemälde Stiefs im Dommuseum sind somit als ein positives Bekenntnis zu den alten Gründungslegenden und zum kirchlich geprägten Ambiente Salzburgs zu interpretieren[195]. Möglicherweise steht Stiefs Gemäldepaar, dessen Thematik deutlich auf eine Restauration des Mythos der Gründungsheiligen zielt, in Zusammenhang mit dem Dombrand vom 15. September 1859, der die Gewölbefresken stark beeinträchtigte und Restaurierungen notwendig machte. Gerade die Frömmigkeitspraktiken des Katholizismus, die in einem Großteil der Landbevölkerung einen Rückhalt fanden, waren ein wesentliches Mittel der Identifikation. Die kulturkämpferischen Auseinandersetzungen ab den späten sechziger Jahren hatten zu einem deutlichen Erstarken der zuvor wenig ausgeprägten konservativen Elemente geführt, deren wichtigster Sammelpunkt der bereits 1849 in Salzburg gegründete (und mit Erlaß der Statthalterei Linz vom 17. April 1850 genehmigte) „Rupertus-Verein" darstellte[196]. Die heute eher ungewöhnlich anmutende Ikonographie der Bilder Stiefs erscheint allerdings im internationalen Kontext relativiert: Franz Tkadlíks „Heimkehr des hl. Adalbert aus dem Benediktinerkloster Monte Cassino im Jahr 993" (1824)[197] stellt den Heiligen ebenfalls in der frohen Andacht beim Anblick des heimischen Bodens dar. Er ist stehend und im beliebten „Sehergestus" gegeben, seine Rechte ist ausgestreckt. Auch an diesem Beispiel erweist sich, daß *regionale* Ikonographie durch *überregionale* Typenbildungen gleichsam präfiguriert und nobilitiert wird.

Stiefs Beschäftigung mit dem hl. Rupert hat auch in der Dekoration der Rupertuskrypta der Kirche des Kollegiatsstiftes in Seekirchen (1858)[198] ihre Spuren hinterlassen. In diesem Jahr fand eine tiefgreifende Veränderung der Krypta mit der Erneuerung der Wölbung durch den Münchner Architekten Schneider statt. Im selben Jahr entstanden die Malereien Stiefs mit Szenen aus dem Leben des hl. Rupert. Im Pfarramt Seekirchen befinden sich heute insgesamt vier gemalte Darstellungen aus dem Leben des Heiligen (Öl auf Metall), darunter die Überreichung des Bauplanes durch Rupert an den Baumeister für die Kirche in Seekirchen, der Baubeginn der Peterskirche in Salzburg mit Rupert vor der Mönchsbergwand und die Taufe Theodos durch Rupert[199]. Auch eine Szene mit dem Heimgang des Heiligen ist Teil dieses Zyklus. Unklar bleibt, wo die Darstellungen ehemals befestigt waren, vielleicht an der Decke oder an der Wand der Krypta. In der Kollegiatsstifts- und Dekanatskirche Seekirchen befinden sich an den Seitenwänden des Altarraumes zwei von Ludwig Mayer (Maier) [1834–1917] im Jahr 1894 gemalte historistische Wandgemälde, die an den Aufenthalt des hl. Rupert in Seekirchen erinnern sollen: links „Predigt des hl. Rupert am Wallersee" und rechts „Erbauung der Peterskirche am Wallersee" (Abb. 20)[200].

Die Ikonographie des hl. Rupert ist besonders in Beziehung zur gleichzeitigen Literatur und Historiographie interessant. In der „Lebensbeschreibung der heiligen Rupert, Vi-



Abb. 20: Seekirchen, Kollegiatsstifts- und Dekanatskirche, Seitenwand des Altarraumes, „Erbauung der Peterskirche am Wallersee" von Ludwig Mayer (Maier), 1894 (Autor)

tal, Virgil, Bischöfe in Salzburg, und der heiligen Äbtissin Ehrentraud im Kloster Nonnberg in der Stadt Salzburg" (Salzburg 1857) heißt es unter anderem: „(…) Das von den Hunnen zerstörte Juvavium, welches einst die Römer bewohnten fand er als eine Wildniß und von Menschen leer. Durch Zuthun des baierischen Herzogs Theodo brachte er (Rupert [W.T.]) die Urbarmachung dieser Gegend zu Stande, erbaute ein neues Kloster und eine Kirche, welche er zu Ehren des heil. Apostels Petrus einweihte. (…)"[201]. Bereits in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts kann eine historisch-kritische Auseinandersetzung mit dem Wirken des Heiligen konstatiert werden, etwa in P. Michael Filz' OSB „Historisch-kritische(r) Abhandlung über das wahre Zeitalter der apostolischen Wirksamkeit des heil. Rupert in Baiern und der Gründung seiner bischöflichen Kirche zu Salzburg" (Beiträge zur Landeskunde von Oesterreich ob der Enns und Salzburg, vierte Lieferung) [Linz/D. 1843]. Deutliche Beziehungen zur Rupert-Ikonographie Stiefs finden sich auch in der Schrift „Die Anpflanzung der Kultur im Lande Salzburg durch den heil. Rupert" von Franz Schleindl (Salzburg 1853)[202], in der unter anderem beschrieben wird, wie Rupert mit seinen Gefährten begann, die Wildnis auszurotten, um den großen Plan der „(…) Christianisirung (sic!) der Bewohner und der Kultivierung des Bodens (…)"[203] durchzuführen. Schleindl ordnet Rupert sogleich zu den großen Gestalten der Geschichte und zu den größten Wohltätern der Menschheit. Mit deutlich biblisch inspirierten Worten schildert er das Aufbauwerk Ruperts als Quelle und Segen der Salzburger Kultur: „(…) Die rohen und wilden Sitten wurden gemildert, Haß verwandelte sich in Liebe, die blutigen Schwerter wurden in Pflugschären umgeschaffen (…)"[204]. Der Heilige wird hier unmißverständlich als wichtiger geschichtlicher Ausgangspunkt Salzburgs gesehen: „(…) Dieser ist der Gründer seiner Geschichte, seines Ruhmes, seines Glaubens, seiner Kultur und



St. Rupertus.

Abb. 21: Blasius Höfel (nach Leander Ruß), Der hl. Rupert läßt von zwei Mönchsgefährten einen Baum bearbeiten, Holzstich, vor 1863 (Autor)

Civilisation; mit ihm beginnen seine Freuden und Leiden ununterbrochen bis herab auf heute. (…)"[205].

Die Ikonographie Ruperts erfuhr im 19. Jahrhundert in allen Gattungen eine nicht unerhebliche Steigerung in ihrer Bedeutung. Ein Holzstich von Blasius Höfel (1792–1863) nach einer Zeichnung von Leander Ruß[206] (Abb. 21) zeigt den Heiligen, wie er von zwei Mönchsgefährten einen Baum bearbeiten läßt, wobei die (heidnischen!) Ruinen (Juvavums) in Gestalt eines Kapitells als Basis dienen. Der besonders seit dem Barock[207] anzutreffende Topos des über dem zerstörten Heidentum neu zu errichtenden Christentums wird hier aktualisiert. Rupert erscheint gleichsam als „zweiter" Bonifatius[208] präsent. Noch das „Kronprinzenwerk" Erzherzog Rudolfs[209] feiert die Kirchen- und Klostergründung Ruperts als „Wiederentstehung Salzburgs".

Die neuen Akzentsetzungen in der Ikonographie des hl. Rupert im Laufe des 19. Jahrhunderts werden erst aus der Perspektive der barocken Bildtraditionen zur Gänze deutlich: Gleichsam in Form einer Typologie wurde (wohl zurückgehend auf ein Programm Abt Beda Seeauers [reg. 1753–1785]) an den Hochschiffwänden der Stiftskirche von St. Peter das irdische Leben des Kirchengründers Rupert (rechts) jenem des Ordensstifters Benedikt (links) in je zehn Bildern gegenübergestellt (Gemälde von Franz Xaver König, 1757 begonnen)[210].

Auch das im 19. Jahrhundert häufig auftretende Thema des die Götzen stürzenden Rupert besitzt Vorläufer in Werken der Barockzeit, etwa in einem Medaillon aus der Mitte des 18. Jahrhunderts an dem im rechten südlichen Seitenschiff der Stiftskirche St. Peter in Salzburg befindlichen Felsengrab des Heiligen[211], das in einem Schild (rechts unten) den Dämonen stürzenden Heiligen zeigt (Titulus: „Gewisslich syndt gebenedeyt, die hier gestifft die Christenheit."). Auch in der Ausstattung der Kollegiatsstifts- und Pfarrkirche Mattsee wird die Konstruktion geschichtlicher Traditionen offenbar, indem dort das Deckenbild im Chor („Gründung Mattsees durch Herzog Tassilo"), wie die meisten anderen in dieser Kirche von Josef Rattensperger um die Mitte des 19. Jahrhunderts geschaffen[212], auf das Deckenbild gleicher Thematik aus der Zeit um 1700 zurückgehen dürfte.

Die fast ungebrochene Kontinuität der Verehrung der Heiligen Virgil und Rupert wurde im 19. Jahrhundert lebendig gehalten, wie vor allem das Œuvre Stiefs zeigt. Allerdings, und das ist hier entscheidend, konzentrierte sich die Ikonographie der „Gründungsheiligen" Rupert, Virgil und Modestus im 19. Jahrhundert besonders stark auf die „historisch" relevanten Themenbereiche, die vorwiegend in Sujets wie Landnahme, Taufe, Predigt, Lehre, Gründung und Mission zum Ausdruck kommen – Themenkreise, die weniger der Ikonographie der „Glorie" und des „Triumphes" des Glaubens verpflichtet sind, aber stärker in Verbindung mit Identifikation durch Geschichte im Sinne eines verstärkten Bezugs auf regionale „Ursprungsmythen" gesehen werden können[213].

SALZBURGER HISTORIENMALEREI DES 19. JAHRHUNDERTS ALS „UNTERENTWICKELTE" GATTUNG

Eine wesentliche Epoche der Geschichte Salzburgs ist ohne Zweifel die Barockzeit. Um so mehr erstaunt, daß es in der Historienkunst des 19. Jahrhunderts kaum Hinweise auf eine entsprechende Beschäftigung mit dem 17. und 18. Jahrhundert gibt. Eine Ausnahme stellt hier eine Bleistiftzeichnung Georg Pezolts mit dem Titel „Erzbischof Wolfdietrich von Raitenau läßt in seinem Mausoleum in Salzburg sein auf Erztafeln geschriebenes Testament aufstellen." im Salzburger Museum Carolino Augusteum dar[214]. In diesen Bereich gehört auch eine Radierung Andreas Geigers in Schweickhardts „Herzogtum Salzburg (…)" (1839) mit „Erzbischof Mathäus begnadigt die rebellischen Bauern in Greding bei Untersberg."[215]. Die Salzburger Geschichte der Barockzeit wird auch in Georg Pezolts signierter Bleistiftzeichnung (1864) mit einer Allegorie der Stadtgöttin „Juvavia", die von Schülerinnen umgeben ist, thematisiert (Chronogramm: DILeCtos sIbI sCoLares saLVtat Mater aVIta) [Abb. 22][216]: Im Hintergrund ist die Festung Hohensalzburg dargestellt sowie die Wappen der Erzbischöfe Wolf Dietrich, Markus Sittikus, Paris Lodron, das Wappen von St. Peter und



Abb. 22: Georg Pezolt, Allegorie der Salzburger Stadtgöttin „Juvavia", Bleistiftzeichnung 1864 (Salzburg, SMCA)

das Stadtwappen, außerdem der bayerische Löwe und der habsburgische Doppeladler. Ein spezielles Thema der Geschichtsmalerei liegt in der Beschäftigung mit der Vertreibung der Protestanten aus Salzburg in den Jahren 1731/1732[217].



Abb. 23: Wenzel Ottokar Noltsch, „Der hl. Rupertus auf den Trümmern Iuvavums predigend“, Bleistift und Feder, 1884 (Salzburg, SMCA)



Abb. 24: Wenzel Ottokar Noltsch, „Der >Lateinische Krieg<. Erzbischof Matthäus Lang zu Pferd, im Hintergrund die Festung“, Bleistift und Feder, 1884 (Salzburg, SMCA)

Szenen mit Ereignissen der Frühen Neuzeit bleiben aber die Ausnahme, und auch geschlossene Serien sind interessanterweise nicht vorhanden. Eine Ausnahme stellen hier die Vorzeichnungen für Prämienblätter („Hauptmomente der Salzburger Geschichte") des „Salzburger Kunstvereins" dar, die im Jahresbericht 1885 erwähnt werden. Diese wurden zwar nicht ausgeführt, geben jedoch einen Einblick in „Hauptmomente" der Salzburger Geschichte aus der Perspektive des 19. Jahrhunderts. Im Jahr der Gründung des Künstlerhauses wollte der Kunstverein diese jährlichen Prämienblätter als Serie zu Sujets der Salzburger Landesgeschichte herausgeben: Die Mitglieder sollten damit nach einigen Jahren eine komplette Mappe mit Illustrationen zu ihrer Heimatgeschichte in Händen haben[218]. Die in Bleistift gezeichneten und mit Feder lavierten Originalzeichnungen wurden vom Wiener (Historien-)Maler Wenzel Ottokar Noltsch (1835–1908) 1884 ausgeführt: „Der hl. Rupertus auf den Trümmern Iuvavums predigend" (Abb. 23)[219] (mit deutlicher Nähe zur Bonifaz-Ikonographie [!]), „Der >Lateinische Krieg<. Erzbischof Matthäus Lang zu Pferd, im Hintergrund die Festung" (Abb. 24)[220], „Rupertus predigend"[221] und „Karl der Große in Salzburg 803"[222].

11 Das „heilige Land" Tirol im Kampf um Unabhängigkeit

Nach dem Wiener Kongreß wurde Tirol zu einer einheitlichen Provinz des 1804 gegründeten Kaiserreiches Österreich. Die vom Kaiser erlassene Verfassung bedeutete den Sieg des Zentralismus über die Selbständigkeit des Landes[1]. Tirol erhielt 1816 ein Verfassungspatent, das rein absolutistisch und zentralistisch ausgerichtet war. Trotz des formellen Weiterbestehens der Ständegliederung wurden deren Rechte stark beschnitten, was bedeutete, daß eine eigenständige Landespolitik nicht mehr betrieben werden konnte. Im Land selbst regierte ein Wien unterstellter Gouverneur, der zugleich Landeshauptmann und Vorstand der Ständeversammlung war. Erst in der Folge des Februarpatentes (1861) erhielt Tirol eine eigene Landesordnung[2]. Eine Medaille von Joseph Nikolaus Lang (1815) auf die Rückkehr Tirols zu Österreich zeigt am Avers Kaiser Franz I. und am Revers die kniende „Tirolia" vor dem „Altar des Vaterlandes"[3] (Inschrift: „PATRE VOTIS TIROLENSIVM REDDITO") [Abb. 1].



Abb. 1: Joseph Nikolaus Lang, Medaille auf die Rückkehr Tirols zu Österreich, Revers: kniende „Tirolia" vor dem „Altar des Vaterlandes", 1815 (Innsbruck, TLF)

DIE VIELFALT DER „TIROLER IDENTITÄTEN"

Das Beispiel Tirol demonstriert wohl am anschaulichsten, daß der Diskurs über regionale Identitäten (und ihre Beziehung zu staatlichen Strukturen) im 19. Jahrhundert weit differenzierter war als in der Vergangenheit vielfach angenommen[4]. „Tiroler Identitäten" sind nicht als geschlossene Konstrukte, sondern als kultureller Rahmen und diskursiver Prozeß zu verstehen, in dem unterschiedliche soziale Gruppen ein breites Spektrum sich teilweise überschneidender und interagierender Identitäten artikulierten. Die „Deutschtiroler" Identität ist in diesem Zusammenhang kein vorgegebenes Faktum, sondern ein Produkt kontinuierlicher sozio-kultureller Konkurrenz, in deren Verlauf sich die katholisch-konservative

Interpretation als hegemoniales Muster (gegenüber liberalen Interpretationen) herausbilden konnte[5]. Zwischen den unterschiedlichen Ebenen dieser Identitätsbildungen – im konkreten Fall zwischen der Tiroler, der deutschen und der österreichischen Identität – bestanden allerdings fließende und dynamische Verbindungen[6]: Die deutschsprechenden Tiroler hatten dergestalt „Mehrfachidentitäten" aufzuweisen – zum einen das Bewußtsein des Tiroler Vaterlandes, zweitens die Verbundenheit mit Österreich und drittens die Zugehörigkeit zur deutschen „Kulturnation". Insofern kann von einer besonders intensiv ausgeprägten „(…) plurality of overlapping loyalties (…)"[7] gesprochen werden. Die gegenaufklärerische Bewegung fand in der Deklaration der formellen Allianz zwischen Tirol und dem Kult des Heiligsten Herzens Jesu ihren stärksten Ausdruck. Zum ersten Mal gewann diese religiöse Praxis im Jahr 1796 während der französischen Invasion offiziellen Status, als Sebastian Stöckl, Abt und Prälat des Zisterzienserstiftes Stams, diesen Eid vorschlug, nachdem er die Wirkung des Herzens Jesu auf die Gläubigen dargelegt hatte[8]. Während des Aufstandes von 1809 schwor Andreas Hofer, den Herz-Jesu-Feiertag wiedereinzuführen, sobald die Feinde aus dem Land vertrieben seien[9]. Im Jahr 1909 wurde dieses Gelöbnis in allen Pfarrgemeinden Tirols erneuert. Für die Stände implizierte dieser Eid einen bindenden Kontrakt zwischen Land und Gott sowie den Glauben der Tiroler an ihre Funktion als „auserwähltes Volk"[10]. Zugleich entwickelte sich ein größeres Bewußtsein einer autonomen „Tiroler" Nation, gleichsam einer patriotischen Gemeinschaft, die in sich als distinkt angesehen werden kann, aber eng mit dem Rest des Heiligen Römischen Reiches und Österreich verbunden war[11]. Das „Territorium" kann solcherart als entscheidender Faktor, *durch den* Bewußtsein und Festigung von Identität erreicht werden, angesehen werden[12].

Dieses Bewußtsein in bezug auf das „Vaterland Tirol" als Teil größerer Zusammenhänge spiegelt bereits der 1760 begonnene und 1774 (von Peter Anich und Blasius Hueber) vollendete „Atlas Tyrolensis". Entscheidend und beispielhaft für die frühe Reflexion zur „Tirolischen" Nation ist ebenfalls Joseph Rohrers ethnographische Studie „Uiber die Tiroler. Ein Beytrag zur Oesterreichischen Volkskunde" (Wien 1796)[13]: Hier werden bestimmte Fragen thematisiert, die später in rebus politicis eine entscheidende Rolle spielen sollten, wie etwa die „(…) strenge Anhänglichkeit (der Tiroler [W.T.]) an das Vaterland (…)"[14]. Besonders in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war der Begriff „Tirolische Nation"[15] verbreitet, der nicht zuletzt von der Französischen Revolution genährt wurde und besonders überall dort auftrat, wo sich Gruppen von Tirolern als Studenten, Handwerker oder Künstler fern von Tirol befanden. Voll Stolz nannte man das Theater ein Nationaltheater und das 1823 errichtete Landesmuseum ein Tiroler Nationalmuseum. Josef Rohrer sprach etwa selbstbewußt von der „tirolischen Bergnation"[16].

DIE PERSONIFIKATION DES LANDES – „TYROLIA“

Eine wichtige Sonderstellung innerhalb der Ikonographie des Landes nimmt die „Tyrolia“ ein, von der sich bereits im Barock Darstellungen nachweisen lassen. Christoph Unterbergers (1732–1798) Bildnis von Gottfried Johann Graf Heister, zwischen 1774 und 1787



Abb. 2: Isidor Carl Klinkosch, Die „Tyrolia“ bekrönt Andreas Hofer, 1893 (Innsbruck, TLF)



Abb. 3: Johann Nepomuk Schaller, Entwurf zum Grabmal Andreas Hofers, Radierung, 1816 (Autor)

Gouverneur und Landeshauptmann von Tirol, zeigt die auf einem reliefierten Sokkel thronende Statue der Personifikation Tirols mit Szepter in der Rechten und dem Landeswappen auf dem Schild[17]. In diesen Bereich gehört auch „Der Genius des Jahres 1809"[18], ein ungewöhnlich anmutendes Gipswerk des Imster Bildhauers Josef Alois Dialer (1797–1846), das um 1830 entstanden ist und zu Füßen des geflügelten Genius den Wappenschild mit dem Tiroler Adler als Attribut zeigt; Stutzen und Streitkolben verweisen auf den Befreiungskampf. Einen Gipfel- und Endpunkt innerhalb der Ikonographie der „Tyrolia" markiert der Tafelaufsatz (1893) von Isidor Carl Klinkosch (1850–1914), der Andreas Hofer und die allegorische Gestalt der „Tyrolia" (Mauerkrone mit bekrönendem Kreuz [!]), die den Helden mit einem Lorbeerkranz bekrönt (mit der Linken hält sie Eichenlaub), zeigt[19] (Abb. 2).

Die Verwendung der Ikonographie der „Tyrolia" ist unmittelbar mit dem Kult um Andreas Hofer verbunden: Ein Entwurf Johann Nepomuk Schallers zum Grabmal Andreas Hofers in einer Radierung aus dem Jahr 1816[20] (Abb. 3) ist in Form eines Renaissancedenkmals als Wandgrab gestaltet: Im Mittelfeld des Entwurfs, der politische und religiöse Inhalte miteinander verquickt, ruht Hofer auf einem Sarkophag, darüber stehen zwei Figuren – die „Tyrolia" und der hl. Michael; im Rundbogenfeld thront Maria mit Kind, von den Heiligen Andreas und Notburga, der Schutzpatronin Tirols, flankiert. Das Sockelfeld zieren zwei Schrifttafeln und in der Mitte ein Relief mit der allegorischen Szene des „Altares des Vaterlandes" mit drei Tugenden.

DIE GRÜNDUNG DES TIROLER LANDESMUSEUMS FERDINANDEUM

Die Gründung von „Nationalmuseen" war notwendig, um mit Hilfe des Sammlungsgutes das jeweilige Land in seinen gewachsenen kulturellen Traditionen präsentieren zu können.

In Innsbruck wurde diese Idee von dem zwischen 1819 und 1825 amtierenden Gouverneur Karl Graf Chotek (von ihm stammt das früheste Konzept [1821] zum Aufbau des Museums) und den Ständen getragen[21]. Am Beginn dürfte Erzherzog Johann gestanden haben, der seine Pläne aus politischen Gründen („Alpenbundaffäre") nicht umsetzen konnte[22], aber in seiner Funktion als „Rector magnificus" der Universität Innsbruck die Idee hatte, seine privaten Sammlungen der Universität zu Lehrzwecken zu überlassen, was durch den Verlust Tirols im Preßburger Frieden (1805) vereitelt wurde[23].

Als Zweck des Ferdinandeums, als dessen Träger ein Museumsverein fungierte, bestimmte man die Förderung von Bildung in Wissenschaft und Kunst[24]. Am 2. März 1823 wurde durch hohes Hofkanzleidekret mitgeteilt, „(...) daß seine Majestät zu genehmigen geruhet habe, daß ein vaterländisches Museum für Tirol der Benennung Ferdinandeum errichtet wurde. (...)"[25]. Am 16. April 1823 erfolgte ein Aufruf „an die Freunde vaterländischer Kunst und Wissenschaft zur Gründung eines Vereins des vaterländischen Musäums in Tirol" als dessen Ziel die „(...) Bildung der Nation im allgemeinen und im einzelnen insbesondere aber in Weckung und Belebung des gemeinschaftlichen Interesse (sic!) für das gemeinschaftliche Vaterland (...)" formuliert wurde. Als Ziel „in artistischer Hinsicht" betrachtete man „(...) Eine Bildergallerie vaterländischer Mahler. (...)"[26]. Die Konzeption des Museums bestand grundsätzlich in einer Sammlung von tirolischen *und* vaterländischen Erzeugnissen in künstlerischer *und* naturhistorischer Hinsicht. Der Akzent lag aber deutlich auf der *tirolischen* Seite – gleichsam als Betonung der eigenen, historisch begründeten kulturellen Einheit[27]. Die konstituierende Versammlung, bei der das Museum endgültig gegründet wurde, erfolgte am 13. Mai 1823. Zum Spatenstich des Ferdinandeum erschien das patriotische Gedicht „Zur Feyer der Grundsteinlegung des neuen Ferdinandeums-Gebäudes am 2. Oktober 1842", in dem das Museum als „Tempel" verherrlicht wird[28].

Im Jahr 1845 wurde das neue Museumsgebäude (nach einem Plan von Alois Mutschlechner) von Erzherzog Johann feierlich eröffnet[29]. Zwischen 1882 und 1884 stockte man die Fassade des Museums (Architekt Natale Tommasi) auf[30]: Sie zeigt Büsten von Tiroler Künstlern, Dichtern und Wissenschaftlern mit der „Tyrolia" im Zentrum (flankiert von der Personifikation der Künste und der Minerva), ausgeführt von Anton Spagnoli nach einem Entwurf von Josef von Gasser (1889)[31]. Die 1902 aufgesetzten seitlichen Giebelfiguren der Künste (von Franz Baumgartner gestaltet) mußten 1945 wegen Absturzgefahr entfernt werden. Der Terrakottafries zwischen dem ersten und zweiten Geschoß zeigt in Medaillons Porträtköpfe berühmter Tiroler Künstler (von links nach rechts): Paul Dax, Gregor Löffler, Alessandro Vittoria, Alexander Colin, Martin Knoller, Joseph Schöpf, Angelika Kauffmann, Michelangelo Unterberger, Franz Zauner, Johann Baptist Lampi, Joseph Anton Koch und Dominikus Mahlknecht. In den Fenstergiebeln des zweiten Obergeschoßes sind Porträtköpfe berühmter Dichter und Wissenschaftler eingesetzt (von links nach rechts): Oswald



Abb. 4: Edmund von Wörndle, Szenen aus dem Leben Andreas Hofers als Supraporten, Aquarell (mit Federzeichnung), achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts (?) [Innsbruck, TLF]

von Wolkenstein, Hieronymus Tartarotti, Johann Anton Scopoli, Peter Anich, Jakob Philipp Fallmerayer, Joseph Bergmann, Anton von Rosmini, Pius Zingerle und Hermann von Gilm. Das entsprechende Programm hatte der historische Fachdirektor Professor Josef Egger (1839–1903), ab 1876 Bibliothekar am Ferdinandeum und bedeutender Historiker[32] sowie Verfasser des Tirol betreffenden landesgeschichtlichen Teils für das „Kronprinzenwerk" (1893), vorgelegt. Die Auswahl der dargestellten Personen ist nicht ganz einleuchtend, wurde doch etwa auf Michael Pacher, Paul Troger, Johann Jakob Zeiller und andere verzichtet[33]. Im Ferdinandeum sollte programmatisch das *ganze Land Tirol* gegenwärtig sein: Den Rundsaal im ersten Stock gestaltete man zum „Reliquienschrein der Tirolischen Nation"[34] mit einer Sammlung von patriotischen Reliquien, Porträts der Landesverteidiger und Erinnerungen an die Ereignisse des Jahres 1809. Eine lebensgroße Statue Andreas Hofers beherrschte den Raum. Der Rundsaal im zweiten Stockwerk besaß mit „Franz Defregger's Compositionen aus den Befreiungskämpfen" ebenfalls einen deutlichen patriotischen Schwerpunkt. In der Saalmitte stand eine Gipsbüste Hofers – eine Art der Präsentation, die bis in die Zeit des Zweiten Weltkriegs erhalten blieb[35]. Ein unsigniertes Aquarell (mit Federzeichnung) Edmund von Wörndles (1827–1906) mit vier Szenen aus dem Leben Andreas Hofers (als Supraporten), abschließend mit einem Triumphzug Hofers sowie einer Büste (Kaiser Franz Joseph?) im Zentrum und eingezeichneten Maßangaben[36] (Abb. 4) könnte mit der Ausstattung des Ferdinandeums in Verbindung stehen, zieht man zum Vergleich ein ähnlich gestaltetes und signiertes Aquarell Wörndles (um 1882/1884?)[37] (Abb. 5) „für den Corridor des Museums zu Innsbruck", das die linke Hälfte des Korridors im ersten Stock des Museums zeigt, heran: Die Bogenfelder zwischen den Pilastern hat Wörndle mit je einer bedeutenden Landschaft aus der Geschichte des Landes versehen: Über der lin-



Abb. 5: Edmund von Wörndle, Dekorationsentwurf für das Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Aquarell, um 1882/1884 (?) [Innsbruck, TLF]

Entschuldigungskarte der Stadt Innsbruck pro 1884.

Museum zu Innsbruck nach seiner Vollendung

Abb. 6: Neujahrsentschuldigungskarte der Stadt Innsbruck, Ansicht des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum, Farblithographie von Carl Alexander Czichna, 1884 (Innsbruck, TLF)

ken Tür ist das „Dorf Spinges" dargestellt (Schlacht von 1797), in der Mitte befindet sich „Calliano bei Trient" (Ort der Schlacht der Tiroler gegen die Venezianer, 1437), über der rechten Eingangstür „Kloster Säben" als Tirols ältester Bischofssitz, und das Bogenfeld über der Eingangstür der Stirnwand zeigt das „Sterzinger Moos" als Ort der Schlacht Andreas Hofers (1809). Der durch seine Landschaftskunst bekannte Wörndle wählte diese Veduten aufgrund bestimmter historischer Ereignisse aus, was bedeutet, daß die Landschaftsmalerei vor allem in bezug auf die *historische Topographie* „bildwürdig" wurde. Bereits 1815 hatten Franz (1745–1817) und Jakob Plazidus (1780–1819) Altmutter den Auftrag zur Ausmalung eines Zimmers in der Innsbrucker Hofburg mit Szenen aus dem Tiroler Freiheitskampf und Volksleben erhalten[38]. Die Wilhelm-Greil-Straße, die zum Ferdinandeum hinführt, sollte ursprünglich (als Verbindung zum Brenner) die Funktion einer Hauptverkehrsader erhalten und den Süden mit dem Norden verbinden. Deshalb erhielt auch die Programmatik der Fassade des Museums eine ungewöhnlich deutlich nach Süden (Trento) gerichtete Ausrichtung (z.B. Alessandro Vittoria). Eine Gesamtansicht des Museums zeigt eine Neujahrsentschuldigungskarte der Stadt Innsbruck, eine Farblithographie von Carl Alexander Czichna (Wien) aus dem Jahr 1884[39] (Abb. 6).

ENTDECKUNG UND DARSTELLUNG DES GEBIRGSLANDES TIROL

Bereits Goethe war am Gebirgsaufbau Tirols interessiert und sammelte Tiroler Mineralien[40]. Der größte Geologe seiner Zeit, Leopold von Buch (1774–1853), entdeckte im Jahr 1798 die Berge des Fassatales um Predazzo, die ihn wegen ihres Mineralreichtums faszinierten. Er bezeichnete „Tyrol als den Schlüssel zur geognostischen Kenntnis der Alpen"[41]. Zeugen dieses Interesses am Land Tirol sind auch engagierte Naturforscher. Der führende Mann war hier Finanzdirektor Alois von Pfaundler (1765–1847), der mit Buch und Humboldt in regem Briefwechsel stand und als Pionier der geologischen Forschung in Tirol angesehen werden muß. Der zweite bedeutende Tiroler Geologe war der Trientiner Johann Baptist Brocchi (1772–1826), der als Bergwerksbeamter 1811 die „Memorie mineralogice sulla valli di Fassa" in Mailand herausgab[42]. Die Tiroler Landschaft, vor allem die Gebirgswelt, hat die Maler und Zeichner in den Jahren zwischen 1790 und 1830 lebhaft beschäftigt. Es entstand – neben Vogelschaubildern – eine neue Form der Landschaftskunst, die wesentlich dazu beitrug, das Interesse an Tirol zu wecken und es auch in der Folge aufrechtzuerhalten[43]. In den Jahren zwischen 1800 und 1805 ließ Erzherzog Johann, der mit der Verteidigung Tirols betraut war, das Land aus naturwissenschaftlichen und strategischen Interessen erforschen und beauftragte den Genieoffizier Dr. Johann Gebhard (1782–1837) mit dieser Aufgabe[44]. Für den Erzherzog bedeutete sein Aufenthalt in Tirol (September 1800) den Beginn, wie

er später in seinen „Denkwürdigkeiten" berichtete, „(…) jener unveränderlichen und unerschütterlichen Liebe, welche diesem Land erwiesen und die von demselben treu erwidert wurde. (…)"[45]. Besonders Landschaftsmotive Tirols erfreuten sich in der Folge in der Kunst des 19. Jahrhunderts einer besonderen Beliebtheit. In Wien gab es eine Reihe von Verlegern, die Künstlern Aufträge für Druckwerke gaben, hier vor allem der „Kunst- und Industrie Comptoir" (gegründet am 26. Mai 1801 von Josef Schreyvogel), Artaria (gegründet 1770) und Tranquillo Mollo (gegründet 1798). Um 1800/1810 erreichten die in der Druckgraphik verbreiteten Landschaftsdarstellungen ihre ersten Höhepunkte: Die Brüder Peter und Josef Schaffer brachten damals eine Serie von zehn Innsbrucker Ansichten heraus, 1794 eine Serie mit 32 Blättern der Einwohner Tirols[46]. Martin von Molitor begab sich 1801/1802 im Auftrag des „Kunst- und Industrie Comptoirs" nach Tirol, wo er eine Reihe von Gebirgsdarstellungen zeichnete, die als „malerische Ansichten aus Tirol" von Christian Friedrich Duttenhofer (1778–1846) und Bartsch gestochen und koloriert wurden[47]. Im Jahr 1801 schickte der Verleger Josef Eder den Maler Friedrich Ferdinand Runk aus Freiburg (1764–1834)[48] nach Tirol, um Landschaften für den Druck zu zeichnen. Er erhielt am 28. April 1801 ein amtliches Schreiben der Wiener Akademie, damit er die „Landschaftsgegenstände im Lande Tirol" zeichnen könne[49]. Nach Zeichnungen von Friedrich Ferdinand Runk stach Benedikt Piringer die bekannte Aquatintaserie „Sammlung der vorzüglichsten mahlerischen Gegenden von Tyrol. Seiner königlichen Hoheit dem Erzherzoge Johann (…) in tiefster Ehrfurcht gewidmet von Joseph Eder."[50]. Nicht ohne Grund lobte Hormayr im Jahr 1829, daß unter den neueren Landschaftsmalern Ferdinand Runk (in seinen „landschaftlichen Naturgemählden") das Verdienst gebühre, „(…) zuerst und fortgesetzt die pittoresken Schätze unserer vaterländischen Landschaft für die Kunst eröffnet und in derselben gleichsam eingebürgert zu haben. (…)"[51]. Der älteste und bedeutendste Landschaftsmaler war Franz Karl Zoller (1748–1829), einer der talentiertesten Schüler des Direktors der Kupferstecherakademie Jakob Schmutzer: Im Jahr 1799 schuf er die ersten Gletscherdarstellungen des Lüsener und des Alpeiner Ferners im Stubaital, die auch als Radierungen herausgebracht und Erzherzog Johann übergeben wurden[52].

Hinsichtlich der Trachtendarstellungen muß besonders Josef Anton Kapeller (1761–1806) genannt werden, der 1782 die Akademie in Wien besuchte und 1799 mit Jakob Holer einen Kunstkontor in Wien gründete[53]. Trotz seiner kurzen Schaffenszeit lieferte Kapeller die Zeichnungen für eine Tiroler Trachtenserie, die später von anderen Verlagen immer wieder kopiert wurde. Das Tiroler Landesmuseum besitzt die originalen und von ihm signierten Vorlagen als Aquarelle[54]. Die Natürlichkeit seiner kräftigen Gestalten und die Aufwertung der Bauern neben Adel und Bürgerschaft stehen im Vordergrund, wobei die bewaffneten Tiroler Bauerngestalten deutlich auf die aktuellen Umstände des Landsturms hinweisen[55], somit nicht nur die Vielfalt von Gebräuchen und Trachten der Bevölkerung deutlich, sondern

ebenso deren „vaterländische" Gesinnung unmißverständlich klargelegt wird. Die meisten Zeichnungen Kapellers wurden in einer ersten Serie von acht Blättern (1799) von ihm selbst und in einer zweiten Serie mit 16 Blättern unter dem Titel „Costumes du Tirol – Trachten aus Tirol" nach seinem Abgang 1803 von Simon Warnberger gestochen[56].

Der zweite Tiroler Künstler, der sich mit Trachtenkunde besonders beschäftigte, war Josef Weger in Bozen (1782–1840). Das „Archiv für Geographie, Historie und Kriegskunst" berichtete im Jahr 1822 (unter der Nr. 85: „Hauptcharakter des Volkes und Landes Deutsch-Tirol nach seinen Kreisen. – Gesammelt, in Kupfer gearbeitet und herausgegeben von Joseph Weger zu Bozen" [1819]): Das Leben Tirols zeichne sich nach diesen Blättern rühmlich aus, „(…) häufig erinnernd an die ruhmvollste Epoche der treuen und tapferen Nation, die ihr in und außer Europa erneute Achtung verschafft hat, an ihre heroische Bewegung 1809 für den alten Herrn und für das alte Recht. (…)". Teil dieser Serie mit vier Blättern ist die kolorierte Lithographie „Trachten aus dem östlichen Theile Tirols"[57].

DIE HISTORISCHEN MYTHEN TIROLS

Unabhängig von der unterschiedlichen Herkunft der Autoren bezieht sich eine beachtliche Anzahl der historischen Balladen in den Periodika Joseph Freiherr von Hormayrs auf Ereignisse der Tiroler Geschichte, und hier vor allem auf die Treue der Tiroler zu Herzog Friedrich „mit der leeren Tasche", auf Kaiser Maximilian in der Martinswand, die Eroberung Kufsteins (1504), das Schicksal der Philippine Welser sowie die Begebenheiten des Jahres 1809 im Rahmen des Befreiungskampfes gegen Napoleon. Nur ganz vereinzelt finden sich andere Themenkreise, aber weder die Kelten-, die Römerzeit, die Bajuwaren, die christlichen Missionare, Meinhard II., Margarethe Maultasch, Oswald von Wolkenstein, Sigismund der Münzreiche, Nikolaus Cusanus, die Äbtissin Verena, das Konzil von Trient noch Petrus Canisius waren letztlich wirklich beliebte Themen. Nur ganz vereinzelt wurden solche Ereignisse und Gestalten Gegenstand von Balladendichtungen.

Als grundlegende Texte sind vor allem Heinrich Joseph von Collins (1771–1811) „Kaiser Max, auf der Martinswand in Tyrol. 1493"[58], Johann Baptist Rupprechts „Philippine Welser"[59], „Die Martinswand (Sage)"[60], Caroline Pichlers „Philippine Welserinn"[61] und Ignaz Johann Hannuschs „Friedrich von Tyrol"[62] zu nennen. Als historische Mittelpunkte der Tiroler Geschichte sieht Hormayr „(…) Friedrich mit der leeren Tasche, Max I. der Ritter Theuerdank von der Martinswand und Ferdinand mit der schönen Philippine Welser (…)", die für ihn als „(…) ein heiliges, romantisches Kleeblatt (…)"[63] fungieren. Weitere bildwürdige Persönlichkeiten und historische Ereignisse reichen von Meinhard II. und Margarethe Maultasch bis Michael Gaismair und dem 1651 in aller Eile enthaupteten

schwäbischen Kanzler Wilhelm Bie(n)ner[64]. Für letzteres Ereignis kann besonders auf Karl Anrathers Riesengemälde „Claudia de Medici und Kanzler Biener auf dem Tiroler Landtag" (Innsbruck, Neues Landhaus, 1890) verwiesen werden, das der neueren Historienmalerei (Gallait und Piloty) verpflichtet ist. Die politischen Spannungen im Gefolge der irredentistischen Bewegungen in Welschtirol sind unschwer als Entstehungshintergrund dieses – breite Zustimmung hervorrufenden – Werkes auszumachen[65].

Im Jahr 1853 erschien in Wien die von Johann Gebhart herausgegebene „und mit historischen Einleitungen begleitete" Sammlung „Die Geschichte Oesterreichs aus dem Munde deutscher Dichter"[66], in der auch Ereignisse der Tiroler Geschichte behandelt werden: „Margaretha Maultasch tritt Tirol an Österreich ab" (1364) von Ludwig August Frankl[67], „Der Friedel mit der leeren Tasche" (1416) von Johann Gabriel Seidl[68], „Max auf der Martinswand" (1493) von Heinrich Joseph von Collin[69], „Max von Kufstein" (1504) von Anastasius Grün (aus dessen „Letztem Ritter")[70] und „Graf Ludwig Lodron" (1537) von Deinhardstein[71]. Aus einer Reihe von Gedichten zu den Ereignissen des Jahres 1809 sind auch „Kaiser Franz und Andreas Hofer" von Carl Adam Kaltenbrunner[72], „Andreas Hofer (15. August 1809)" von Max von Schenkendorf[73], „Hofers Tod (10. Februar 1810)" von Julius Mosen[74] und „Josef Speckbacher" von Friedrich Rückert[75] sowie „Joachim Haspinger, der Kapuziner" von August Fischer[76] hervorzuheben.

Die von Ignaz Vinzenz Zingerle herausgegebene, nach geographischen Gesichtspunkten geordnete und auch Landschaftsgedichte umfassende Anthologie „Tirol. Natur, Geschichte, Sage im Spiegel deutscher Dichtung" (Innsbruck [1]1852) trifft eine ähnlich geartete Auswahl aus den geschichtlichen Ereignissen: Dieses Werk enthält ausschließlich Gedichte mit Tirolbezug, allerdings wiederum keineswegs ausschließlich von Tiroler Autoren. Von den populären Sujets finden sich – unter Auslassung von Balladen mit Sagen- und Legendenstoffen – „Der Venoste vor der Römerschlacht" von Lertha (Josef Thaler)[77], „Der letzte Klang der Staufenglocke" (Begräbnis von Meinhards Gattin Elisabeth in Stams, 1273) von Leonhard Wohlmuth[78], „Friedrich mit der leeren Tasche" (1416) von Friedrich Otte[79], „Das goldene Dächlein" (ca. 1420) von Lertha[80], „Oswald von Wolkenstein" (ca. 1440) von Johann Gabriel Seidl[81], „Kaiser Max. Martinswand" (1493) von Heinrich Joseph von Collin[82], „Kaiser Max. Martinswand"[83], „Max von Kufstein" (1504)[84], „Todesahnung" (ca. 1517)[85] und „Abfahrt von Innsbruck" (1518)[86] von Anastasius Grün aus dessen „Letztem Ritter", „Graf Ludwig Lodron" (1537) von Deinhardstein[87], eine kühne Tat aus den Türkenkriegen mit einem Trentiner Adeligen als Helden, „Philippine Welser" (ca. 1570) von Johann Gabriel Seidl[88], „Erzherzog Maximilian der Deutschmeister" (ca. 1600) von Berengarius Ivo (Josef Streiter)[89], „Das Mädchen von Spinges" (1797) von Johann Gabriel Seidl[90], „Der Knabe und die Spionen" (1809)[91], „Das Kontingent der Kapuciner im Jahre 1809"[92] und „Der Feldpater" von Alois Flir[93], „Der alte Sakristan" von Adolf Pichler[94], „Andreas Hofer und die Studenten" von Max von Schen-

kendorf[95], „Andreas Hofer" von Ida Hahn-Hahn[96], Elisabeth Kulmann[97], Paul A. Pfitzer[98], Julius Mosen[99] und Friedrich Rückert[100] sowie „Andreas Hofer's Tod" von Theodor Körner[101], weiters „Speckbacher" von Paul A. Pfitzer[102], eine Ballade mit dem gleichen Titel von Friedrich Rückert[103] sowie „Speckbacher und sein Söhnlein" von Johann Gabriel Seidl[104], „Der Tirolergreis" von Andre Ronacher[105] und „Vom Mayer Wirth" von Alois Schlern[106]. Mehr als die Hälfte der Balladen in dieser von einem Tiroler für Tirol zusammengestellten Anthologie gestaltet Motive zum Aufstand des Jahres 1809. Auffällig ist ferner – wie im „Archiv" Freiherr von Hormayrs – das fast völlige Fehlen von Berichten zu Ereignissen aus der Tiroler Geschichte vor 1363[107]. Wichtig sind für den Beginn des 20. Jahrhunderts die in hohen Auflagenzahlen in Innsbruck produzierten Hefte der Reihe „Anno Neun. Geschichtliche Bilder aus der Ruhmeszeit Tirols", die historische Information, patriotische Erbauung sowie Abbildungen von Monumenten und Stichen bieten. Erschienen sind unter anderem Bände zu Peter Mayr (1907), Johann Panzl (1909) und Anton Wallner (1910). Charakteristisch ist somit hinsichtlich der historischen Mythen des Landes eine Beschränkung auf prägnante Episoden aus der facettenreichen Tiroler Vergangenheit, „(…) offenbar auf jene, die als identitätsstiftend empfunden worden sind. (…)"[108]. Wie auch für andere Länder Österreichs kann auch für Tirol gelten, dass grundsätzlich die Neigung bestanden zu haben scheint, konfliktträchtige und sozial ambivalent zu interpretierende Themenkreise wie die Reformation und die Gegenreformation, die Bauernkriege und andere Phänomene zu umgehen.

FRIEDRICH „MIT DER LEEREN TASCHE" – DER WUNSCH NACH „EINHEIT" ZWISCHEN FÜRST UND VOLK

Die engen Beziehungen zwischen Tirol und dem Haus Habsburg gehen auf das Jahr 1363 zurück, als das Land mit Österreich vereinigt wurde. Die Landesfürstin Margarethe Maultasch schloß mit dem Habsburger Rudolf IV., dem Stifter am 26. Jänner 1363 einen entsprechenden Vertrag. Aber erst Rudolfs Neffe, Herzog Friedrich IV. (1382–1439), hielt sich ständig in Tirol auf, nachdem er 1406 die Regentschaft angetreten hatte. Der leutselige Friedrich, auch „Friedl mit der leeren Tasche" genannt, zählt zu den populärsten Gestalten der Tiroler Geschichte, was auch damit zusammenhängen dürfte, daß er Reformen in Gang setzte[109]. Am 4. März 1799, drei Wochen vor dem zweiten Vorstoß französischer Truppen nach Tirol, kündigte ein Innsbrucker Theaterzettel „(…) ein neues hier noch nie gesehenes großes heroisches Sittengemählde (…)" an: „Bürgertreue, oder Friedrich mit der leeren Tasche, Erzherzog von Oesterreich, Graf zu Tyrol"[110]. Autor des Stücks war der erst achtzehnjährige Joseph von Hormayr, der in der sagenhaften Episode von der Flucht Friedrichs aus Konstanz die Liebe des Tiroler Volkes zu seinem Landesherrn und zum Vaterland



Abb. 7: Franz Schams, „Der als Minnesänger verkleidete Herzog Friedrich IV. gibt sich auf seiner Flucht aus Konstanz seinen treuen Tirolern zu erkennen", Gemälde, 1851 (Wien, ÖG)

exemplarisch deutete. Hormayrs Stück war nicht die erste dramatische Bearbeitung dieses Stoffes. Bereits sieben Jahre zuvor war das Schauspiel „Friedl mit der leeren Tasche" von Johann Friedrich Primisser in Innsbruck aufgeführt worden[111]. Im Vordergrund der Ballade „Friedrich mit der leeren Tasche" von Friedrich Otte (Pseudonym)[112] steht ebenfalls nicht der historische Konflikt mit den Adeligen, sondern das überaus populäre Motiv der *Verbundenheit* des Herzogs mit Bürgern und Bauern[113]. Der Herzog, verkleidet als bettelnder Sänger, ist die *einzige* handelnde Figur der Ballade. Dies zeigt wiederum nachdrücklich die besondere Bedeutung der *Personalisierung* in der Rezeption von Geschichte im Laufe des 19. Jahrhunderts. Der Appell, der darauf zielt, Friedrich als „Fürst des Volkes"[114] vorzustellen, kann als Aufruf zur *Einheit zwischen Fürst und Volk* verstanden werden.

Gerade diese Volksverbundenheit sowie das abenteuerliche Leben Friedrichs boten sich für eine ganze Reihe von Bühnenwerken, Opern und Erzählungen geradezu an[115]. Eine der frühesten bildlichen Darstellungen Friedrichs „mit der leeren Tasche" stellt ein Aquarell (mit Feder), datiert mit 25. März 1810, in der Graphischen Sammlung der Neuen Galerie in Graz

dar[116]. Innerhalb der Tiroler Malerei- und Plastikproduktion sind allerdings nur wenige Beispiele bekannt: die Skulpturengruppe „Herzog Friedrich mit der leeren Tasche, erkannt und gehuldigt von zwei Untertanen" des Imster Bildhauers Josef Alois Dialer (1828)[117] und die Gemälde „Friedl mit der leeren Tasche auf dem Rofner Hofe" (1885) sowie „Friedl mit der leeren Tasche gibt sich (in Landeck) seinem Volke zu erkennen" (1888) des aus Bozen gebürtigen Malers Carl Jordan[118]. Das Motiv von Friedrichs „Reimspiel in Landeck", literarisch verarbeitet im Theaterstück „Das Reimspiel von Landeck. Gemählde österreichischer Unterthanenliebe aus der Vorzeit" von Carl Meisl (1828), verfaßt zum 60. Geburtstag Kaiser Franz' I., das nachdrücklich die Liebe des Volkes *zu seinem Herrscher* als die „habsburgischste aller Tugenden, die Treue" (Claudio Magris)[119] variiert, griff in den Bildkünsten vermutlich erstmals Karl Ruß auf, der es um 1810 für Erzherzog Johann im Rahmen einer von Hormayr zusammengestellten Bilderserie zur Geschichte des Herrscherhauses gestaltete[120]. Das prominenteste Ereignis im Rahmen der Geschichte Herzog Friedrichs IV. ist „Der als Minnesänger verkleidete Herzog Friedrich IV. gibt sich auf seiner Flucht aus Konstanz seinen treuen Tirolern zu erkennen", besonders anschaulich im Gemälde von Franz Schams (1824–1883) aus dem Jahr 1851[121] (Abb. 7): In offensichtlicher Verkennung der politischen Situation ermöglichte Herzog Friedrich IV., der 1407 die Herrschaft über Tirol erhalten hatte, dem von der Absetzung bedrohten (Gegen-)Papst Johann XXIII. (reg. 1410–1415) die Flucht vom Konstanzer Konzil (1415), wurde daraufhin von König Sigismund mit der Reichsacht belegt und nach seiner Rückkehr nach Konstanz gefangengenommen. Auf abenteuerliche Weise floh er nach Tirol, versöhnte sich mit seinem Bruder, Herzog Ernst, und führte mit einigen Getreuen das „Reimspiel in Landeck" (siehe oben) auf, das die Geschichte eines unglücklichen und seiner Länder beraubten Fürsten schildert. An das Schicksal ihres eigenen Landesherrn erinnert, bekunden nun die Zuschauer ihre Sympathie und Treue für den Herzog und bedauern, daß sie ihm nicht helfen können, worauf sich Friedrich zu erkennen gibt und mit lautem Jubel begrüßt wird. Nach einem Abkommen mit Sigismund erhielt Friedrich 1418 seine Besitzungen zurück; nur der Aargau mit der Habsburg, der Stammburg der Habsburger, der während Friedrichs Ächtung von den Schweizern erobert worden war, ging endgültig verloren. Die Gestaltung dieser Begebenheit bei Schams, die vor einer eindrucksvollen Stadt- und Bergkulisse spielt, wird vom Jubel des (im Bildtitel als treu apostrophierten!) Volkes dominiert. Es ist dies eine für viele Werke von Petter und Ruß charakteristische Sichtweise, die auch vor dem Hintergrund der Hofburg-Malereien Johann Peter Kraffts und der ihnen eigenen *Propaganda der Verbindung zwischen Herrscher und Volk* gesehen werden muß[122]. Schams zeigt das Sich-zu-erkennen-Geben des Herzogs vor einer Phantasiekulisse, die signifikante regionale Elemente von Landschaft und Kunst vereinigt (Kirche, Gebirge, Mariensäule etc.). Eine der spätesten Nachwirkungen des „Mythos" Friedrich ist Franz Bertles monumentales Fresko (1928) an der Außenseite des Oberen Tores in Bludenz: Es stellt den in fürstlicher Kleidung wiedergegebe-

nen Herzog Friedrich „mit der leeren Tasche" über dem Bludenzer Stadtwappen dar. Friedrich hatte 1420 aufgrund der Treue der Stadt Bludenz dieser den Freiheitsbrief verliehen[123].

ERZHERZOG FERDINAND II. UND PHILIPPINE WELSER

Kaiser Ferdinand I. (1503–1564) bestimmte im Jahr 1564 seinen Sohn Erzherzog Ferdinand II. (von Tirol) [1529–1595] zum selbständigen Fürsten von Ober- und Vorderösterreich (Tirol und habsburgische Vorlande). Ein Dorn im Auge war jedoch dem Kaiser die Verbindung, die sein Sohn 1557 mit der bürgerlichen Augsburgerin Philippine Welser eingegangen war. Er tolerierte diese Ehe zwar nach langem Zögern, befahl aber ihre Geheimhaltung und schloß die beiden aus der Liaison stammenden Söhne von der Erbfolge aus. Den historisch nicht belegten Kniefall Philippine Welsers mit ihren Söhnen vor Kaiser Ferdinand I. zeigt das Gemälde „Philippine Welser kniet mit ihren Söhnen vor Kaiser Ferdinand I." von Josef Anton Mahlknecht (1827–1869) aus dem Jahr 1861 (Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum)[124]. Caroline Pichlers Gedicht „Philippine Welserin" in Hormayrs „Archiv"[125] ist nach Emanuel Schikaneders Schauspiel (1792) und einer Ballade Josef Baptist Rupprechts (1812) der Auftakt zu einer dichten Rezeption der Geschichte Philippine Welsers. Auch Hormayr griff diese Geschichte ab 1810 mehrfach auf[126].

Für die bildende Kunst besitzt das Thema der Begegnung zwischen Erzherzog Ferdinand II. und Philippine eine ähnliche Bedeutung wie die Verbindung des Kaisersohnes Erzherzog Johann mit der Bürgerlichen Anna Plochl. In beiden Fällen sind es vorwiegend die Standesschranken, die durch die Liebe überwunden werden. Das Sich-Kennenlernen zeigt Giustiniano degli Avancinis (1807–1843) Gemälde „Erzherzog Ferdinand erblickt Philippine Welser am Fenster ihres Elternhauses in Augsburg" (1825 [signiert])[127], das den Augenblick der vermutlich ersten Begegnung Erzherzog Ferdinands II. mit der schönen Patrizierstochter Philippine anläßlich des Augsburger Reichstages (1547/1548) wiedergibt. Der auch literarisch tätige Avancini schrieb zur Entstehung dieses Gemäldes die Novelle „Ferdinando conte del Tirolo", worin er die im Gemälde dargestellte Szene ausführlich schildert. Seine Interpretation muß allerdings als „unhistorisch" betrachtet werden, da sich erst für das Jahr 1556 Kontakte Ferdinands mit der Tante Philippines, Katharina von Loxan, in Böhmen nachweisen lassen[128]. Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld (1788–1853) läßt in seinem undatierten Gemälde zu dieser Thematik („Begegnung Erzherzog Ferdinands mit seiner Braut Philippine Welser in Augsburg")[129] die Begegnung beim Einzug des Fürsten in Augsburg geschehen. Dieses Werk besticht durch die Wiedergabe aussagekräftiger Details: Ferdinand trägt das Goldene Vlies; im Bildvordergrund ziert der kaiserliche Doppeladler die Kleidung eines Herolds. Schnorr erweiterte den Sagenkreis um eine weitere Szene, indem er die erste Begegnung, die sich

beim abendlichen Ausritt des Erzherzogs zugetragen haben soll, bereits beim Einzug in die Stadt geschehen ließ. Weniger bekannt sind Darstellungen, die Philippine Welser im Typus des sakralen Identifikationsporträts als „Heilige“ zeigen, etwa ein Holzstich Ludwig Richters (1803–1884), „Philippine Welser verteilt am Schloßtor Almosen“[130], der den Typus der mildtätigen hl. Elisabeth von Thüringen aufgreift und profaniert.

DIE VERBINDUNG ZWISCHEN LAND UND DYNASTIE – MAXIMILIANS I. LIEBE ZU TIROL

Die Ikonographie Kaiser Maximilians I. (1459–1519) thematisiert vorwiegend legendäre Begebenheiten. Eine literarisch intensivere Beschäftigung mit diesem Herrscher geht bereits in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts zurück, in welcher Maximilian zu einer „Kultfigur dieses Literatur-Österreich“[131] werden sollte. Das besondere persönliche Interesse des Landesfürsten galt der gebirgigen Landschaft mit ihrem reichen Wildbestand (Gemsenjagd), was sich auch in entsprechenden Darstellungen niederschlägt. Werke dieser Thematik besitzen aber keine Basis in konkreten historischen Ereignissen: So zeigt das Gemälde „Kaiser Maximilian (?) auf der Steinbockjagd“ von Franz Krammer (1798–1835) aus dem Jahr 1831[132], wie sich das Jagdgefolge Maximilians beim Schießen von Gemsen vergnügt. Diese Interpretation steht vor allem im allgemein-historisierenden Sinn der Erinnerung an Maximilian als passionierter Jagdmann. Der Künstler lehnte sich hier an die illustrativen zeitgenössischen Bilder aus dem „Weißkunig“ bzw. dem Jagd- und Fischereibuch Maximilians an. Deutlich ist das Hauptinteresse auf die Landschaftsszenerie gelegt, wobei die figuralen Akzente auf die linke Bildhälfte konzentriert sind. In der Bildmitte weiten sich Wiesenmatten zwischen Schluchten und aufragender Bergkulisse – gleichsam unabhängig von der Handlung ein wichtiges Identifikationsmuster Tirols. Noch Heinrich von Treitschke (1834–1896) sollte die mythenbildende Kraft des Tiroler Freiheitskampfes am Beispiel von Natur-Stereotypen (!) verdeutlichen: „(…), die wilde Schönheit des Hochgebirges, die rauhe Heldenkraft treuherziger Naturmenschen, der ehrliche Kampf für Sitte, Recht und Glauben der Väter, das malerische Gewimmel einer freien Volkserhebung. (…)“[133].

Eine andere Facette im „Nachleben“ Maximilians im 19. Jahrhundert verkörpert das Gemälde „Kaiser Maximilian besucht die Handwerker“[134] (1822): Hier liegt ebenfalls kein authentisches Ereignis aus dem Leben des Herrschers zugrunde, der grundsätzlich für Menschennähe und Popularität bekannt war. Es wird gezeigt, wie Maximilian mit seinem Gefolge (links) vor das Haus der Gerber tritt. Der Meister begrüßt demütig den Landesherrn; das Blockholzhaus ist mit einem spätgotischen Portal unter einem Vordach und einem Butzenscheibenfenster ausgestattet und weist so auf ein „altdeutsches“ Ambiente hin.

DIE „SAKRALISIERTE" HISTORIE – DIE RETTUNG MAXIMILIANS IN DER MARTINSWAND

Am Ostermontag des Jahres 1490 soll sich Erzherzog Maximilian während einer Gemsenjagd in der Martinswand bei Zirl verstiegen haben. Erst nach zwei Tagen konnte er durch den Jäger Oswald Zips aus seiner hoffnungslosen Lage befreit werden. Bereits im 17. Jahrhundert ließen Legenden diesen Retter unerkannt wieder verschwinden und warfen die Frage auf, ob nicht ein Bote Gottes in Bauernkleidern dem Kaiser zu Hilfe geeilt sei[135]. Im Versepos „Theuerdank" (1517) wird dieses Abenteuer unter Nr. XX erzählt (mit einem Holzschnitt Hans Leonhard Schäufeleins). In Sebastian Franks 1528 erschienener „Teutscher Nation Chronik" wird behauptet, daß man Maximilian in dieser ausweglosen Situation das Allerheiligste gezeigt hätte. Weiters ist in diesem Zusammenhang auf den Reisebericht „Hercules prodicius" des Stephan Winand Pighius (1587) zu verweisen. Goethe berichtet in seinem Tagebuch der Italienreise (1786) nicht ohne kritischen Unterton: „(…) Zu dem Platze, wohin der Kaiser Maximilian sich verstiegen haben soll, getraue ich mir wohl ohne Engel hin und her zu kommen, ob es gleich immer ein frevelhaftes Unternehmen wäre. (…)"[136]. Die „Rettung" Maximilians wird in einer 1828 in Innsbruck gedruckten Ballade mit dem Titel „Kaiser Max auf der Martinswand in Tirol" erzählt; eine Ballade Collins zu Maximilian in der Martinswand war bereits 1810 entstanden: Sie berichtet die Sage ohne Bemühen um die Freilegung des historischen Kerns. Mit Hormayrs Bericht über die Sage von 1818[137] klingt das große Interesse an der Legende in deutlicher Weise an. Auffällig ist hier besonders die *Volksverbundenheit*, die Maximilian – wie auch anderen Persönlichkeiten – zugeschrieben wird[138]. Arnold Busson[139] faßte im Jahr 1888 alle bis dahin zugänglichen Texte mit einigen Erweiterungen zur Differenzierung der Sagenbildung unter kritischen Gesichtspunkten zusammen. Er zweifelt an der Richtigkeit der Standortinterpretation im „Theuerdanck", verweist auf eine Reihe von Sagen mit ähnlichem Hergang, weist die Integration des Sakraments der Eucharistie im Rahmen der Legende als Gepflogenheit der Volksfrömmigkeit nach und bezeichnet deshalb die Geschichte als erfundene Sage, deren historischer Kern sich auf die günstige Lage der Martinswand für die Veranstaltung von Schaujagden auf Gemsen sowie auf Maximilians Jagdlust und Geschick reduzieren läßt.

Unter den bildlichen Darstellungen des 19. Jahrhunderts[140] zählt das Bild „Kaiser Maximilian in der Martinswand" von Peter Cornelius (1810) zu den wegweisenden Darstellungen, die Maximilian mit dem Priester, der eine Monstranz trägt, kombinieren[141]. Die fundamentale Bedeutung der Eucharistie als heiliges Instrument der Rettung wird auch in F. Sautters Lithographie „Kaiser Maximilian in der Martinswand" (um 1834)[142] (Abb. 8) deutlich. Dieses Blatt stellt die heilbringende Rettung durch den Priester (mit der Monstranz) und das betende Volk vor dem Glanz der aufgehenden Sonne (!) in den Vordergrund. Als



Abb. 8: F. Sautter, „Kaiser Maximilian in der Martinswand", Lithographie, um 1834 (Innsbruck, TLF)

wichtige Quelle für diese Art der Interpretation des Geschehens fungierte Heinrich Joseph von Collins Ballade „Kaiser Max, auf der Martinswand in Tyrol, 1493"[143]: Herrscherrettung und *Eucharistie*verehrung treten – ähnlich wie in der Legende Rudolfs mit dem Priester – in einen *unmittelbaren* inhaltlichen Konnex, der aus der Profanhistorie gleichsam *sakralisierte Geschichte* werden läßt. Auch in einem um 1850 entstandenen Stahlstich von Michael Hofmann (1797–1867) nach Joseph Hasselwander, „Kaiser Maximilian I. auf der Martinswand"[144], steht der die Monstranz haltende Priester unübersehbar im Zentrum des Interesses. Die Legende in voller Dimension veranschaulicht Moritz von Schwinds Gemälde „Kaiser Maximilian I. auf der Martinswand" (um 1860) in der Österreichischen Galerie Belvedere[145] – zwar Maximilian betonend, zudem aber den Hinweis auf die Eucharistie integrierend. Noch in einem Werk, das den eigentlichen Vorgang der Rettung in dramatischer Weise in den Vordergrund stellt, wie Alfred Rethels Gemälde „Der Schutzengel rettet Kaiser Max aus der Martinswand" (1839)[146], verzichtet der Maler nicht auf die Integration der Menschenmenge im Tal mit dem Priester an der Spitze. Die Legende der Errettung Maximilians durch einen Engel rezipiert Josef August Stark (1782–1838) in seinem Bild „Kaiser Maximilian auf der Martinswand" (1825)[147] wohl am deutlichsten: In diesem Gemälde hält sich Maximilian mit der Rechten an einem Ast fest. Er trägt einen grünen Jagdrock; am goldenen Gürtel hängen Jagdhorn und ein am Schwertknauf mit dem österreichischen Bindenschild (!) geziertes Schwert. Die Linke des die Rettung bringenden Engels weist nach oben und verheißt Erlösung. Die Darstellung, auf der Kunstausstellung in der Wiener Akademie des Jahres 1826 zu sehen, ist in ihrer gestenreichen Ausführung ein typisches Beispiel für die nazarenische Betonung der Hoffnung und des Glaubens. Friedrich Krepp (1829?–nach 1872) formuliert in seiner Version mit dem Titel „Die Errettung Kaiser Maximilians aus der Martinswand" (1849)[148] ein „Freundschaftsbild", in dem ein jugendlicher Jäger Maximilian zu Tal führt: Maximilian trägt eine mit Hermelinpelz und Feder gezierte Jagdmütze, die umgehängte Armbrust, Schwert und Jagdhorn

am goldenen Gürtel befestigt. Die drohende steile Felswand links ist dem positiven Himmelslicht (hinter der Figur des jugendlichen, engelgleichen Jägers) rechts entgegengesetzt. Die Künstler haben sich im Laufe des Jahrhunderts mehr und mehr auf die Schilderung der Rettung durch einen jungen Jäger bzw. Engel konzentriert. Die Präsenz der Monstranz besaß im späten 19. Jahrhundert offensichtlich nicht mehr jene fundamentale Bedeutung wie noch am Beginn des Jahrhunderts[149].

Die Martinswand als Ort des Geschehens erfuhr bereits sehr früh Rezeption im Rahmen von Topographien[150], die genaue Darstellungen der Felswand (mit der Kreuzigungsgruppe) sowie des bis 1800 existierenden Denkmals[151] (mit Bronzetafel) an der Brennerstraße zwischen Gries und Lueg zeigen, das an ein Zusammentreffen zwischen dem aus Italien kommenden Kaiser Karl V. und seinem Bruder Ferdinand I. im Jahr 1530 erinnern sollte. Offensichtlich werden hier – *im Rahmen einer Topographie* – verschiedene Hinweise auf *geschichtliche Ereignisse* vereint. Auch ein Kupferstich von Peter Mayer in der Publikation Gerbertus 1773 (Taf. XXXV: „MAXIMILIANI I. monum. in Tyroli prope Zierlam") rückt die Martinswand mit der Kreuzigungsgruppe als Landschaftsausblick deutlich in den Vordergrund, ebenso wie das Denkmal der Begegnung zwischen Karl V. und Ferdinand I. in einem Kupferstich detailliert vorgestellt wird (Taf. XLIX). Noch in der außerordentlich topographisch bestimmten und nach Tälern gegliederten reiseführerartigen – und mit vielen Xylographien versehenen – Publikation „Wanderungen durch Tirol und Vorarlberg. Geschildert von Ludwig von Hörmann und anderen (Unser Vaterland. In Wort und Bild geschildert von einem Verein deutscher und österreichischer Schriftsteller und Künstler 2)" (Stuttgart, um 1880) ist die Martinswand mit einem Holzstich vertreten[152].

DIE FRAU ALS HELDIN – DAS „MÄDCHEN VON SPINGES"

Die Ereignisse rund um das „Mädchen von Spinges" beziehen sich historisch auf den Tiroler Befreiungskampf des Jahres 1797. Dabei fiel den Landstürmern der Innsbrucker Gegend, verstärkt durch Innsbrucker und Sonnenburger Scharfschützenkompanien und Innsbrukker Karabinerschützen, zusammen ungefähr 3000 Mann, die Aufgabe zu, über das Valser Joch zu ziehen und einerseits das französische Lager in Mühlbach und andererseits das bei Aicha lagernde Bataillon anzugreifen. Die Franzosen dürften vom Herannahen der Tiroler erfahren haben und kamen in starken Verbänden den Spingeser Berg hinauf. Die Bedeutung der Kämpfe verdeutlicht auch, daß zu diesem Ereignis mehrere topographische Darstellungen und Geländebeschreibungen existieren, etwa eine Karte von Spinges und der Umgebung (Aquarell, nach der Natur gezeichnet von Philipp Miller, 1797)[153]. Auch ein zeitgenössischer Kupferstich[154] verdeutlicht die markante Geländesituation in detaillierter

Weise. Nach Augenzeugenberichten verliefen die Kämpfe auf beiden Seiten mit ungeheurer Zähigkeit. Besonders hart wurde um den etwas erhöhten Friedhof gekämpft, wo eine Bauernmagd Aufsehen erregte, die mit ihrer Heugabel die Franzosen abwehrte, das sog. Mädchen von Spinges (Katharina Lanz)[155]. Katharina Lanz (1771–1854) fungierte im heroischen Personenspektrum des Befreiungskampfes als wichtiger katholischer Gegenpart zu den weiblichen Personifikationen der Aufklärung[156]. Eine Xylographie aus dem 19. Jahrhundert stellt das Kampfgeschehen allerdings ohne das Mädchen von Spinges dar („Tyroler Landstürmer vertheidigen den Kirchhof von Spinges gegen die Franzosen im Jahre 1797")[157]. Eine wichtige bildliche Auseinandersetzung mit dem Thema formuliert Karl von Mayrhausers (1807–1861) Gemälde „Kampf in Spinges 1797" (1853)[158]. Am 1. Mai 1882 feierte man ein Fest, das an die Freiheitskämpferin erinnern sollte. Daran erinnert in Spinges ein Denkmal (1882). Ein weiteres Monument, an dessen Entstehung der Kaiser regen Anteil nahm, wurde in Buchenstein (Fodom) im Jahr 1912 enthüllt, wo Katharina Lanz fünfzig Jahre lang bis zu ihrem Tod lebte[159]. Die Aufstellung dieses Monuments ist von um so größerer Bedeutung, als für dessen Positionierung nicht die Biographie der Gefeierten, sondern die Frontstellung zur italienischen Grenze ausschlaggebend gewesen sein dürfte[160]. Im Jahr 1891 erschien in Brixen in zweiter Auflage Norbert Stocks Publikation „Der Tag bei Spinges (2. April 1797) in der Geschichte, in weihevoller Erinnerung und im Kranze vaterländischer Dichtung"[161], die als wesentlicher literarischer Motor der Beschäftigung fungierte. Der Sieg bei Spinges (1797) erhielt auch deshalb eine besondere Note, da er als erster wundersamer Schutz der Tiroler durch den Kult des Herzens Jesu interpretiert wurde[162]. Am 9. Juni 1809 feierte man das Herz-Jesu-Fest; dieses Ereignis bezeichnete die Erneuerung des im Jahr 1796 von den Tiroler Landständen abgeschlossenen Herz-Jesu-Gelübdes[163] und unterstreicht die kirchliche Konnotation des Tiroler Freiheitskampfes. Das „Mädchen von Spinges" – mit ihrem betont jungfräulichen Status in Analogie zu Maria – ist die einzige bedeutende weibliche Figur, die in den patriotischen Pantheon Tirols Eingang gefunden hatte[164]. Die Bedeutung dieser Persönlichkeit wird auch daran deutlich, daß ihr im Jahr 1909 in Erinnerung an das siegreiche Gefecht vom 2. April 1797 von der „Österreichischen Gesellschaft zur Förderung der Medaillenkunst und Kleinplastik" eine in nur 101 numerierten Exemplaren hergestellte Medaille (von Edmund Klotz) gewidmet wurde: Der Avers zeigt, wie die Magd Katharina Lanz mit der Heugabel eine Bresche in der Mauer des Friedhofs von Spinges gegen die anstürmenden Franzosen verteidigt[165].

Das „Mädchen von Spinges" gewann im medial breit aufgefächerten „Gedächtnis" des 19. Jahrhunderts die *idealtypische Funktion der heroischen Frau als Vaterlandsverteidigerin*, wie sie in der Graphik auch als anonyme Tirolerin, die für ihr Vaterland kämpft, nachweisbar ist, so in einem in Wien angefertigten Stahlstich von Christoph Mahlknecht (nach einer Zeichnung von Carl Mayer) mit dem Titel „Die Cillerthalerin im Insurrektions-Kriege



1809"[166]: Die „Heroine" des Befreiungskampfes (mit Hut und Stutzen) agiert hier vor dem Hintergrund einer Kriegsszene (Abb. 9). Dies demonstriert die bedeutende Rolle der Frau in den Tiroler Freiheitskämpfen (z.B. die Aktivitäten von Baronin Therese von Sternbach [1775–1829]) – ein Aspekt, welcher die Historienmalerei des 19. Jahrhunderts insgesamt nicht unwesentlich prägen sollte[167].

Abb. 9: Christoph Mahlknecht (nach Carl Mayer), „Die Cillerthalerin im Insurrektions-Kriege 1809", undatierter Stahlstich (Wien, ÖNB)

TIROL UND DIE BEFREIUNGSKRIEGE – ANDREAS HOFER ALS INKARNATION DES REGIONALEN HEROEN

Der dritte Koalitionskrieg des Jahres 1805 dauerte nur kurz, doch zeitigte er überaus üble Nachwirkungen: Tirol mußte im Preßburger Frieden (1805) an das Königreich Bayern abgetreten werden. Österreich war bemüht, trotz der schwierigen Situation für Tirol noch einigermaßen erträgliche Bedingungen zu erreichen, nämlich das Land ungeteilt zu lassen. 1808 wurde in Tirol, wie auch in anderen bayerischen Gebieten, die landständische Verfassung aufgehoben, und mit der neuen Verwaltungseinteilung verschwand auch der Name des Landes. Dies macht es verständlich, daß der Wunsch der Tiroler nach einer Rückkehr zur österreichischen Herrschaft immer stärker wurde. Andreas Hofer hatte sein Ziel der Erhebung als breitgefächerten ideologischen Appell formuliert: „Alle, die meine Waffenbrüder sein wollen, die müssen für Gott, Kaiser und Vaterland als tapfere, redliche und brave Tiroler streiten."[168]. Die Haltung des österreichischen Kaisers zur angestrebten Insurrektion war jedoch alles andere als eindeutig. Trotz eines Handbilletts Franz' I. an die Tiroler (Schärding, 18. April 1809), „Ich zähle auf Euch, ihr könnt auf mich zählen."[169], und des berühmt gewordenen Handbilletts, das in seinem Hauptquartier Wolkersdorf am 29. Mai 1809 (nach der Schlacht bei Aspern) ausgestellt wurde („Wolkersdorfer Proklamati-

on")[170] („Im Vertrauen auf Gott und meine gerechte Sache erkläre ich hiermit Meiner getreuen Grafschaft Tyrol mit Einschluß Vorarlbergs, daß sie nie mehr von dem Körper des österreichischen Kaiserstaates soll getrennt werden und daß Ich keinen anderen Frieden unterzeichnen werde, als den, der dieses Land an meine Monarchie unauflöslich knüpft."), verlief die geschichtliche Entwicklung anders. Dieses komplexe Verhältnis zwischen den Tirolern und der Habsburger Dynastie sollte auch noch Gegenstand der Tiroler Vereinigungsfeier des Jahres 1863 sein[171]. Die „Treue" der Tiroler Bevölkerung zu *ihrem* Kaiser ist auch das Thema einer zeitgenössischen Gouache („Die Greuel des Kampfes im Jahr 1809")[172]: Hier treffen französische Grenadiere auf einen Freiheitskämpfer mit Kind, der den Eindringlingen das Bild des Kaisers entgegenhält. Das *rettende Bild des Herrschers*, das dabei bewußt in den Vordergrund gestellt wird, ist auch in einem Gedenkblatt anläßlich des Sieges Österreichs im Erbfolgekrieg von 1741/1742 gegenwärtig: In der entsprechenden, berühmt gewordenen Radierung (mit französisch-niederländischer Legende), gedruckt in Amsterdam 1742 bei Jan 't Lam[173], wird Graf Andreas Khevenhüller dargestellt, wie er einen an ihn gerichteten Brief Maria Theresias (der im unteren Teil abgedruckt ist) mit den Porträts Maria Theresias und Josephs (II.) den Offizieren der österreichischen Armee präsentiert, die in Treue zur Dynastie ihren Schwur gegenüber der Kaiserin erneuern (Abb. 10). Das Bild fungiert somit als siegreiches „Unterpfand" und zugleich als Aufforderung zur Treue gegenüber dem Herrscherhaus (ähnlich wie beim Preßburger Reichstag von 1741). Die nicht zu unterschätzende Bedeutung des Herrscher*bildes* wird auch in einem Gedicht von Johann Lang („Das Bild des Kaisers")[174] deutlich, das sich wie ein Kommentar zur Gouache im Ferdinandeum liest: „(…) Aus dem brennenden Vaterhaus / Tritt er, die Kindlein auf seinen Armen, / Vor


LETTRE LATINE,
LA REINE DE HONGRIE
COMTE DE KEVENHULLER.

LATYNSCHEN BRIEF,
KONINGINNE VAN HONGARYE
KEVENHULLER.

Abb. 10: Gedenkblatt anläßlich des Erbfolgekriegs von 1741/1742 (Einfall der Bayern in Österreich), Amsterdam 1742, gedruckt bei Jan 't Lam (Wien, Wien Museum)



Abb. 11: Carl Friedrich (?) Beer, „Scene aus dem Tyroler Kriege“, kolorierte Lithographie, um 1850 (Wien, Wien Museum)

die lauernden Feinde hinaus, / Ohne Waffen, des Kaisers Bild / Hält er vor, als ein rettendes Schild! / Und obgleich ringsum Gewehre blinken, / Aus tausend Schlünden Verderben droht, / Das heil'ge Schild besiegt den Tod, / Die Vorsicht wacht, die Läufe sinken. (…)“[175]. Der häufig thematisierte Gegensatz zwischen den Tirolern und den mordenden und brandschatzenden Franzosen lebt besonders in Werken der Graphik auf, etwa in der kolorierten Lithographie „SCENE AUS DEM TYROLER KRIEGE“ von Carl Friedrich (?) Beer (um 1850)[176] (Abb. 11), die ein zerstörtes Dorf, die geschundene Bevölkerung und die Pflege eines verwundeten Tiroler Vaterlandsverteidigers zeigt.

Die Erhebung der Tiroler begann zugleich mit dem Ausbruch eines neuerlichen Waffenganges Österreichs gegen Frankreich im April 1809. Nach Sieg und Niederlage der Österreicher befahl Napoleon wiederum die Besetzung Tirols. Der Höhepunkt der Tiroler Insurrektion wurde mit der Schlacht am Berg Isel am 13. August 1809 erreicht, als die Tiroler unter der Führung von Andreas Hofer, Major Josef Speckbacher und Pater Joachim Haspinger siegreich blieben. Hofer, Oberkommandant der Landesverteidigung, führte nun im Namen des Kaisers auch die Verwaltung. Die Tiroler Siege über die napoleonischen Verbündeten

am Berg Isel, an der Lienzer Klause, der Pontlatzer Brücke bei Landeck (August 1809), in der „Sachsenklemme" bei Mittenwald (August 1809)[177] und vor allem am Berg Isel erregten in Europa größtes Aufsehen. Die Volkserhebung wurde zum „Symbol des Widerstandes gegen eine übermächtige Tyrannei"[178]. Als im Oktober die Kämpfe neuerlich begannen, zog sich der Widerstand der Tiroler zwar noch bis Anfang Dezember hin, eine entscheidende Wende konnte aber nicht mehr herbeigeführt werden. Andreas Hofer wurde gefangengenommen, in Mantua abgeurteilt und hingerichtet. Tirol, politisch auf drei Länder aufgeteilt, konnte offiziell erst 1814 wieder mit dem Kaisertum Österreich vereinigt werden.

DENKMÄLER ZU EHREN ANDREAS HOFERS

Nach der geheimen und ohne Genehmigung Wiens erfolgten Exhumierung des Leichnams Andreas Hofers durch fünf Kaiserjägeroffiziere in der Nacht vom 8. auf den 9. Jänner 1823 in Mantua[179], dargestellt in einer Lithographie[180] (Abb. 12), und der Bestattung am 21. Februar 1823 (nach allerhöchster Entschließung des Kaisers vom 28. Jänner 1823) in der Innsbrucker



Abb. 12: Exhumierung des Leichnams Andreas Hofers („Ausgrabung der irdischen Überreste des Andr. Hofer"), Lithographie, nach 1823 (Wien, ÖNB)

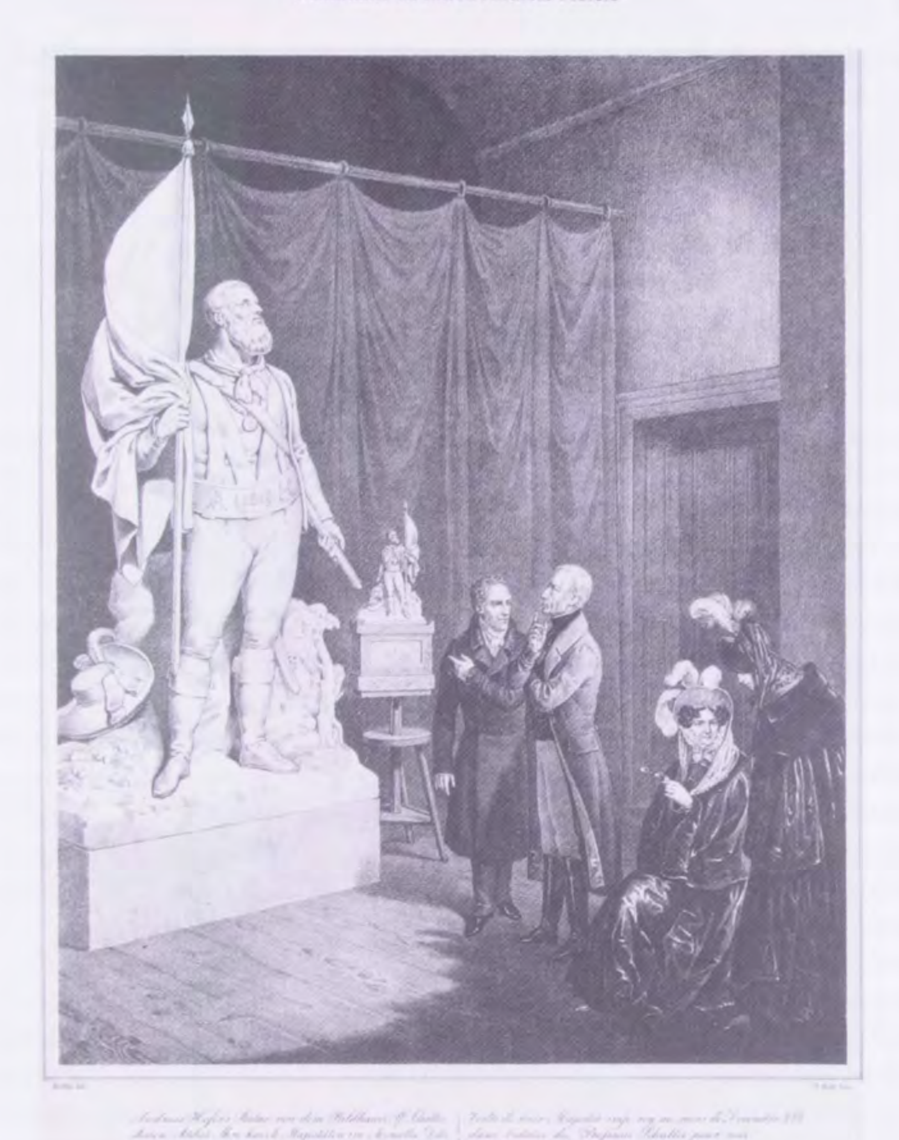


Abb. 13: Franz Wolf (nach Johann Nepomuk Hoechle), Kaiser Franz I. besichtigt das Andreas-Hofer-Denkmal-Werk im Atelier Johann Nepomuk Schallers im Dezember 1833, Lithographie, 1833 (Wien, ÖNB)

Hofkirche wurde mit Kabinettsbefehl vom 16. Juli des gleichen Jahres ein Wettbewerb zu einem Monument am Grabmal ausgeschrieben[181]. Dies ist bemerkenswert, war doch in der Ära Metternich jede Glorifizierung regionaler oder nationaler Tendenzen argwöhnisch ausgeschaltet worden. Die Beurteilung der eingereichten Entwürfe fiel der Akademie der bildenden Künste in Wien zu: Am 19. Oktober 1824 waren nach mehrmaligen Aufforderungen der Kreisämter insgesamt 16 Konkurrenten mit 28 Entwürfen und sieben Beschreibungen als Teilnehmer in einem Verzeichnis aufgenommen worden. Da keine Entscheidung getroffen werden konnte, wurden neue Vorschläge eingeholt. Gestützt auf einen Entwurf Johann Martin Schärmers notierte Metternich seine Vorstellungen. Eine „allerhöchste Resolution" vom 29. November 1825 verlangte, „(…) daß Hofer auf selben (dem Denkmal [W.T.]) in seiner Tracht und keiner anderen Gestalt und auch nicht als Märtyrer zu erscheinen habe, und dabey alles vermieden werden müsse, was für die bayerische Regierung beleidigend seyn könnte. (…)"[182]. Johann Nepomuk Schallers – einige Jahre vorher in Rom entstandener – Entwurf zu einem Denkmal zu Ehren des Tiroler Freiheitshelden war allerdings nicht in Erwägung gezogen worden[183]. Nun wurde Joseph Klieber beauftragt, Metternichs Vorstellungen, die auf einem Projekt Johann Martin Schärmers fußten[184], umzusetzen. Sichtlich ohne Kenntnis der Autorschaft Metternichs erklärte sich Klieber außerstande, dies zu verwirklichen. Auf des Kaisers Auftrag hin erhielt am 10. April 1827 Johann Nepomuk Schaller die Ausführung zugesprochen – verbunden mit der Auflage, die Idee Schärmers, den Sockel mit einem Relief zu zieren, aufzugreifen. Schaller meldete die Vollendung der Statue am 26. September 1833. Nachdem der Kaiser das Werk im Atelier des Bildhauers im Dezember 1833 besichtigt hatte, anschaulich in einer Lithographie von Franz Wolf nach Johann Nepomuk Hoechle (1833)[185] (Abb. 13), traf die Skulptur Ende April in Innsbruck ein. Das Monument wurde am 5. Mai 1835 enthüllt. Erst Anfang Juli 1837 war das Relief Kliebers fertig, und die Einsetzungsarbeiten am Monument waren am 30. September 1837 abgeschlossen[186].

Der innovative Aspekt dieses Monuments besteht vor allem in der Verwendung der Tiroler Nationaltracht. Eichengestrüpp und Efeu als Rahmung des reliefiert gegebenen Tiroler Adlers stehen für „Kraft" und „Treue", die Birkhahnfeder am Hut Hofers verweist auf dessen tapfere Kämpfernatur. Die Fahne vermittelt einen Eindruck vom ursprünglichen, heroisch-pathetischen Image des Nationalhelden. Ein Entwurf, der hinter Hofer einen Engel vorsah, der ihm den Siegeskranz auf das Haupt legt, wurde von Metternich verworfen – wahrscheinlich um ungewollten Ähnlichkeiten mit Traditionen der kaiserlichen Ikonographie zu begegnen[187]. Der Aufstellungsort des Monuments bedingte allerdings eine deutliche Blickrichtung des Gefeierten in Richtung des Maximiliangrabes sowie zur Empore mit darauf befindlichem Kruzifix und integrierte somit den Tiroler Freiheitshelden in den größeren Zusammenhang der habsburgischen „Ahnenreihe" und Frömmigkeit[188]. Diese Beziehung zwischen Hofer-Denkmal und Maximiliangrab thematisiert eine (aus einer größeren Serie



Abb. 14: Josef Stiessberger (nach Georg Pezolt), Maximiliangrab und Andreas-Hofer-Denkmal in der Hofkirche, Lithographie, 1837/1839 (Innsbruck, TLF)

stammende) Lithographie (1837/1839) von Josef Stiessberger (nach einer Zeichnung von Georg Pezolt)[189] (Abb. 14).

Das Monument Hofers entsprang nicht der Initiative einzelner Gruppen, wie später die Denkmäler der neunziger Jahre, sondern die Person des Freiheitshelden wurde in einen „(…) rigiden religiös-patriotischen Kontext dynastischer Loyalitäten (…)"[190] eingebunden. Der gesamte Prozeß der Errichtung des Monuments wurde vom Wiener Hof finanziert und sorgfältig überwacht. Der Präsident der Akademie mußte alle Entwürfe und Entscheidungen dem Kaiser vorlegen, und Staatskanzler Metternich übte einen direkten Einfluß auf die Entscheidung des akademischen Rates der Wiener Akademie aus.

Ein weiteres wichtiges Monument in der Innsbrucker Hofkirche, das die Verarbeitung der Ereignisse von 1809 mit dem Instrumentarium christlicher Ikonographie demonstriert, ist das Denkmal für die Helden des Jahres 1809 von E. Ernst (Steinmetzarbeiten) und Anton Krismayr (Plastik), geschaffen im Jahr 1843 und gestiftet von Kaiser Ferdinand I. anläßlich der Erbhuldigung des Jahres 1838[191], in der ehemaligen Altarnische im zweiten Joch des rechten Seitenschiffs: Ein von Pilastern begrenzter Podest trägt ein vertieftes Feld mit der Inschrift: „SEINEN IN DEN BEFREIUNGS.KAEMPFEN / GEFALLENEN SÖHNEN / DAS DANKBARE VATERLAND / MDCCCXXXVIII.".

Das Denkmal Andreas Hofers am Berg Isel von Heinrich Natter (1844–1892), ausgeführt zwischen 1887 und 1892 (gegossen bei Turbain in Wien)[192], fungiert als Sammelpunkt unterschiedlicher Bildtypen der Kunst des 19. Jahrhunderts: Das Monument, für das Natter intensive Detailrecherchen im Passeiertal anstellte, ist eine überlebensgroße Statue Hofers auf einem Bozener Porphyrsockel, flankiert von zwei Adlern (Doppeladler und Tiroler Adler). Die Enthüllung fand am 28. September 1893 in Anwesenheit Kaiser Franz Josephs statt. Das Original wurde 1960 zerstört, und nach dem Gipsmodell ein neuer Guß angefertigt[193].



Abb. 15: Modell eines für Wien bestimmten Andreas-Hofer-Denkmals von Josef Parschalk, 1906 (Wien, ÖNB)

Während des Ersten Weltkriegs plante man sogar, diese Statue durch einen gewaltigen Memorialbau von Rudolf Perco zu umrahmen (1917)[194]. Die Idee, ein Denkmal für Hofer zu errichten, entsprang ursprünglich dem Offizierskorps des Tiroler Kaiserjägerregiments, das ein Armeemuseum auf dem Berg Isel plante. Im „Aufruf“ zur Errichtung dieses Standbildes wird Hofer zum unumstrittenen Nationalhelden mythisiert. Das Monument, dessen Errichtung nicht nur von den konservativen Eliten unterstützt wurde und sich deshalb auf einen breiten Konsens in der Gesellschaft stützen konnte (was sich auch in den umfangreichen Spenden von Landtag, Staat und Kaiserhaus ausdrückte)[195], bildete das Zentrum eines imposanten Tiroler „Gedächtnisortes“ am Berg Isel, einer der patriotischen Erbauung geweihten Stätte, die in Österreich ihresgleichen sucht. Dieser umfangreiche Bau- und Denkmalkomplex trägt deutlich die Züge einer „Heldengedenkstätte in Erinnerung an die Schlachten 1809“[196], wobei das Denkmal zu Ehren von Andreas Hofer das inhaltliche und künstlerische Zentrum bildet.

Die behäbige Figur Hofers (mit Säbel und Fahne) weist mit der Rechten nach unten, „(…) als ob Hofer dem Zauberwort seiner Taktik, den Feind nicht heraufzulassen, energisch Ausdruck verleihen wollte. (…)“[197]. Genau dieser Aspekt der militärischen Strategie Hofers tritt in einem nach 1810 entstandenen Kupferstich von Ludwig Wolf („Andreas Hofer / Anführer der Tyroler-Insurgenten.“) auf[198]. Auch im Modell (1906) eines ursprünglich für Wien bestimmten und nie realisierten Hofer-Denkmals (Auftrag an den Künstler 1907), entworfen von Josef Parschalk (1863–1932), fand dieser Typus Anwendung[199] (Abb. 15), in ähnlicher Formulierung auch im monumentalen Hofer-Denkmal (mit trophäenbesetztem Sockel) in Meran (Konzeption 1895; Ausführung im Jahr 1914 durch den Bildhauer Emanuel Pendl [aus Wien])[200]. Es nimmt letztlich nicht wunder, wenn dieser äußerst verbreitete Typus, der auch beim Andreas-Hofer-Denkmal am Berg Isel Verwendung fand, auch auf andere historische Ereignisse bezogen wurde. Besonders bemerkenswert erscheint es, wenn

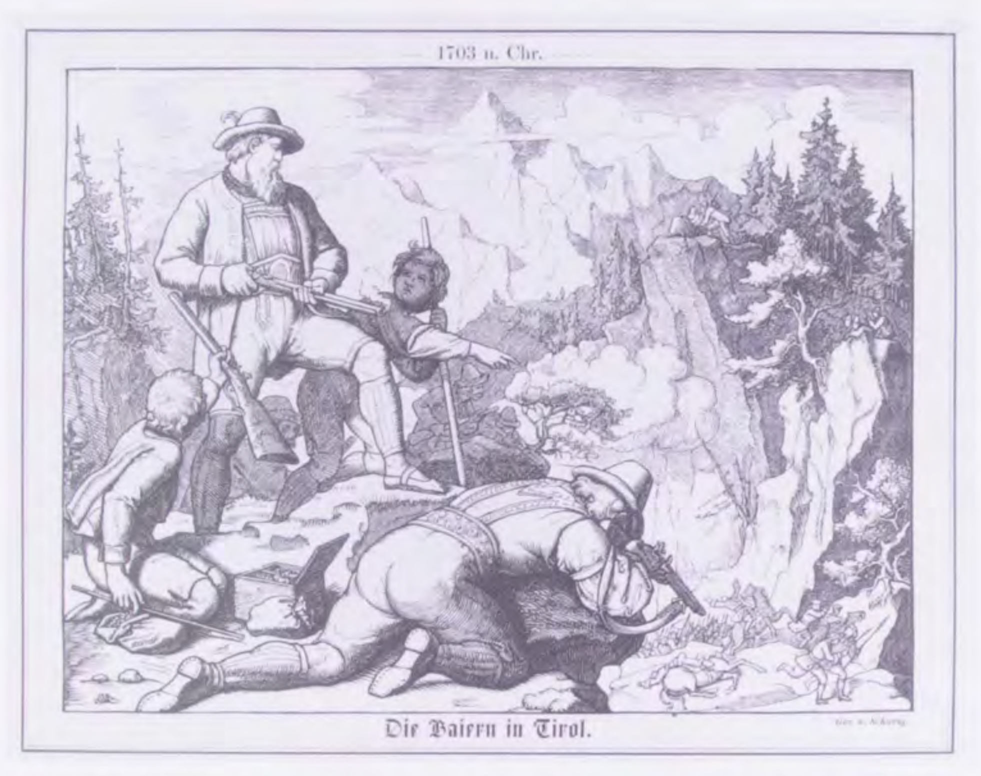


Abb. 16: „Die deutsche Geschichte in Bildern nach Originalzeichnungen deutscher Künstler mit erklärendem Texte von Dr. Friedrich Bülau, fortgesetzt von Heinrich Bernhard Christian Brandes und Theodor Flathe", Dresden 1862, „Die Bayern in Tirol (1703 n. Chr.)", Holzstich (nach Karl Wilhelm Schurig) [Wien, ÖNB]

die Kämpfe der Bayern gegen die Tiroler im Jahr 1703 in Gestalt von Bildtypen der Befreiungskriege des Jahres 1809 (!) dargestellt wurden: Das weniger bekannte Ereignis aus dem frühen 18. Jahrhundert wird somit durch das „Größere" des legendären Befreiungskampfes von 1809 „überformt", besonders anschaulich in einem Holzstich (nach einer Zeichnung von Karl Wilhelm Schurig) aus „Die deutsche Geschichte in Bildern nach Originalzeichnungen deutscher Künstler mit erklärendem Texte von Dr. Friedrich Bülau, fortgesetzt von Heinrich Bernhard Christian Brandes und Theodor Flathe"[201] („Die Bayern in Tirol [1703 n. Chr.]") [Abb. 16]. Die *bildprägende* Ikonographie der Ereignisse des Jahres 1809 ist hier unverkennbar. Dieser Aspekt wird in einem lithographischen Gedenkblatt des Jahres 1859 (gedruckt bei Franz Werner, Wien), „Herausgegeben zum Andenken an die 50jährige Erinnerungsfeier der Tiroler Landesvertheitigung (sic!) im Jahre 1809 und / an den Ausmarsch der Tiroler und Voralberger (sic!) Schützencompagnien 1859 von mehreren Tiroler Landes-



Abb. 17: Lithographisches Gedenkblatt des Jahres 1859 zur Erinnerung an die Verteidigung Tirols und Vorarlbergs 1796, 1809, 1848 und 1859, gedruckt bei Franz Werner, Wien (Wien, ÖNB)

vertheitiger (sic!) in / Wien im Jahre 1859"[202] (Abb. 17), das zur Erinnerung an die Verteidigung Tirols und Vorarlbergs 1796 (gegen die Franzosen), 1809 (gegen die Franzosen), 1848 (gegen die Piemonteser) und 1859 (gegen die Franzosen und Vorarlberger) angefertigt wurde, noch deutlicher: Im Zentrum dieses Blattes ist der Schwur auf die Tiroler Fahne zu sehen, gestaltet nach dem prägenden Vorbild der Komposition des Marmorreliefs am Sarkophag von Andreas Hofers Grabdenkmal in der Innsbrucker Hofkirche. Eine im Verlag F. Bernardi (Wien) gedruckte Lithographie, ein Erinnerungsblatt an den „Ausmarsch der Tyroler und Vorarlberger Freiwilligen Wiener Schützen-Compagnien unter Commando der Hauptleute Herrn Carl Kögl und Andreas von Hofer von Wien 1866"[203], nimmt ebenfalls diesen Typus des Fahnenschwurs im Zentrum auf, kombiniert diesen aber in Vignetten, Medaillen und Emblemen in der Umrahmung mit Szenen aus den Kriegsjahren und der Landesverteidigung (Tirols und Vorarlbergs) der Jahre 1809, 1848, 1859 und 1866.

Neben dem „Armeemuseum" und dem imposanten Monument Natters wurde am Berg Isel auch ein Denkmal für die Landesverteidiger der Jahre 1848, 1859 und 1866 errichtet. Im frühen 20. Jahrhundert sollten noch eine (1912 enthüllte) Statue für Kaiser Franz Joseph



Abb. 18: Innsbruck, Denkmal bei der „Ottoburg" zur Erinnerung an die Ereignisse des Jahres 1809, Christian Plattner, 1914 (Wien, ÖNB)

und eine Gedächtniskapelle, die ein während des Festzugs bei der „Landesjahrhundertfeier" getragenes Kreuz aufnahm, hinzukommen[204]. Vorrangiges Ziel des 1878 eingerichteten „Kaiserjägermuseums" auf dem Berg Isel[205] war es, das auf Österreich gerichtete patriotische Bewußtsein zu erhöhen.

Die Enthüllung des Hofer-Denkmals am Berg Isel erfolgte als Teil eines „Landesfestes" am 28. September 1893 und versinnbildlichte die Instrumentalisierung des Landeshelden als einer symbolischen Figur, die den katholischen Anspruch auf die politische Macht sowie die konservative Interpretation Tiroler Identität und Geschichte legitimierte[206]. Kaiser Franz Joseph erkannte seitens des Wiener Hofes den Kult um Hofer erstmals öffentlich an, indem er dem Gefeierten folgende (aus dem monarchischen Tugendrepertoire abgeleitete) Eigenschaften zuordnete: „(…) keinem anderen Gebote als dem unbeugsamer Pflichterfüllung, keinen anderem Gefühlen als jenen treuester Liebe zu Kaiser und Vaterland gefolgt. (…)"[207]. Mit dem Landesfest des Jahres 1893 ging Hofer vollständig in der symbolischen Konstruktion auf, die den konservativen Anspruch auf die politische Macht legitimieren sollte[208]. In Innsbruck ist vor allem das von Christian Plattner angefertigte Denkmal zum Gedenken an die Ereignisse des Jahres 1809 zu erwähnen, das, im Jahr 1914 errichtet, sich bei der Ottoburg in Innsbruck befindet: Ein Geistlicher und Kämpfer sind in gebückter Abwehrhaltung begriffen[209] (Abb. 18). Ursprünglich war diese Gruppe Teil eines Innsbrucker Speckbacher-Denkmals, von dem nur die erwähnten Figuren zur Ausführung kamen.

DIE BEDEUTUNG DES REGIONALEN DENKMALKULTS

Projekte zur Errichtung von Monumenten für Andreas Hofer fielen mit dem steigenden Trend zusammen, an verschiedenen Orten im deutschsprachigen Teil des Landes Denkmä-



Abb. 19: Pontlatz, Befreiungskriegsdenkmal (1904) zur Erinnerung an die siegreichen Kämpfe der Tiroler 1703 (gegen die Bayern) und 1809 (gegen die bayerisch-napoleonische Fremdherrschaft), Postkarte (Lichtdruck nach einem Foto von Fritz Gratl, Innsbruck) [Wien, ÖNB]

ler für die jeweils *lokalen* Helden oder gefallenen Soldaten von 1809 (bzw. späterer Schlachten gegen Napoleon, 1813/1814) zu errichten[210], so etwa am Paß Strub (in der Nähe der Landesgrenze zu Salzburg) 1887, in Pontlatz (nahe Landeck) im Jahr 1904 oder in der Nähe von Mühlbach (im Pustertal) 1913[211]. Besonders hervorzuheben ist hier das Denkmal für Andreas Hofer am Kufsteiner Kalvarienberg (ursprünglich für Wien bestimmt und 1926 in Kufstein aufgestellt) von Theodor Khuen (1860–1922)[212]. Das Befreiungskriegsdenkmal in Pontlatz (1904) zur Erinnerung an die siegreichen Kämpfe der Tiroler 1703 (gegen die Bayern) und 1809 (gegen die bayerisch-napoleonische Fremdherrschaft) ist ein einfach gestaltetes Monument, das lediglich aus einem Sockel (mit der Inschrift „1703–1809") mit einem darüber befindlichen Relief (Maria mit Kind?), bekrönt von einem Adler auf Tuch, besteht: Die Enthüllung dieses Denkmals am 3. Juli 1904 zeigt eine Postkarte (ein Lichtdruck nach einem Foto von Fritz Gratl, Innsbruck)[213] (Abb. 19).

Im November 1907 erschien in Wien ein Aufruf zur Errichtung eines Andreas-Hofer-Denkmals. Mit dem Jahr 1909 stand die Hundertjahrfeier des österreichischen Widerstandes gegen Napoleon bevor, und diesmal wollte man nicht Erzherzogs Carl, sondern des einfachen Sandwirts gedenken. „(…) Kein noch so bescheidenes Monument (…)", hieß es im Aufruf, „(…) erinnert an die Mithilfe des Volkes in jenen Kämpfen. (…)". Gedacht

war offenbar an den „gemeinen Mann" in der Armee[214]. Das Standbild wurde in der Tat ausgeführt, verblieb aber 1914 in der Kunstgießerei Srpek (Wien X., Gudrunstraße 182), um schließlich gar nicht aufgestellt zu werden, da man feststellte, daß die Statue „(...) nicht nur keinerlei künstlerische Qualität besitzt, sondern daß es geradezu ein Schandfleck für Wien wäre, wenn sie hier zur Aufstellung gelangen würde. (...)"[215].

DIE TIROLER HISTORIENMALEREI

Den anschaulichsten Überblick zur Produktion der Tiroler Historienmalerei im 19. Jahrhundert[216] liefern die entsprechenden Ausstellungen der Jahre 1832, 1879 und 1893. Auf der Schau junger Tiroler Künstler im Jahr 1832 in den Sälen des Ferdinandeums war das „vaterländische" Historienbild überhaupt nicht vertreten gewesen[217]. Bei der ersten großange-



Abb. 20: „Gothaischer genealogischer Kalender auf das Jahr 1819", „Speckbacher, der von den Bayern verwundet ist, rafft sich auf und tritt den Bayern wieder entgegen.", Kupferstich von Meno Haas (nach Johann David Schubert) [Wien, ÖNB]



Abb. 21: „Gothaischer genealogischer Kalender auf das Jahr 1819", „Speckbacher täuscht die bayerischen Truppen, indem diese ihn, der einen Holzschlitten trägt, für einen Taglöhner halten und ihn ziehen lassen.", Kupferstich von Meno Haas (nach Johann David Schubert) [Wien, ÖNB]

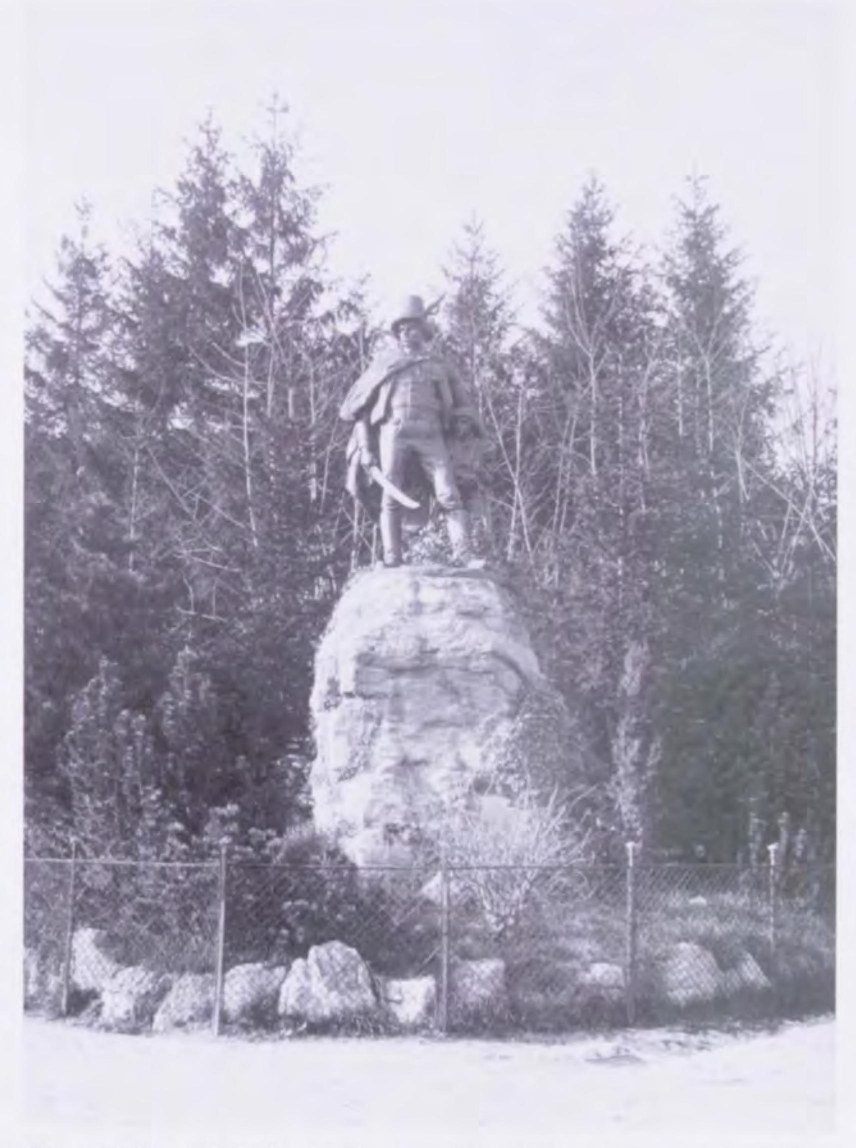


Abb. 22: Hall in Tirol, Denkmal für Josef Speckbacher, Ludwig Penz, 1908 (Wien, ÖNB)

legten Präsentation Tiroler Kunst 1879 in Innsbruck setzten sich die Gemälde des 19. Jahrhunderts zahlenmäßig aus rund 150 biblischen Darstellungen, 60 Porträts, 60 Landschaften, 30 Genrebildern, sieben Blumenbildern, sechs patriotischen Historienbildern sowie einzelnen allegorischen und mythologischen Sujets zusammen. Dabei bezogen sich sämtliche



Abb. 23: Plakat zur Enthüllung des Speckbacher-Denkmals in Hall, Lithographie (nach Alfons Siber), Druck der Graphischen Kunstanstalt Innsbruck (Innsbruck, TLF)

Geschichtsbilder auf die Ereignisse der Freiheitskämpfe[218]. Auf der Innsbrucker Landesausstellung des Jahres 1893 zeigten wiederum sechs Bilder Motive aus den Freiheitskriegen. Zu sehen war unter anderem der Walther-Zyklus Edmund von Wörndles[219]. Diese Zahlen bestätigen die numerisch relativ geringe Verbreitung von Geschichtsbildern und deren fast ausschließliche Konzentration auf die Befreiungskriege.

Besonders die Erinnerung an Josef Speckbacher (1767–1820) trat recht früh in Erscheinung: Wichtigstes Beispiel hiefür ist der „Gothaische genealogische Kalender auf das Jahr 1819", Gotha (o.J. [1819]) mit eingestreuten Kupferstichen zum Tiroler Abwehrkampf 1809[220]. Im Anschluß an den Kalenderteil ist ein umfangreicher Textteil eingefügt, der unter anderem die Illustrationen erklärt („Die Kaempfe der Tyroler Landleute im Jahre 1809"). Die entsprechenden Stiche von Meno Haas (nach Johann David Schubert) besitzen deutlich legendarischen Charakter: das Gefecht bei Melek (Melleck) [Kupferstichtafel 4]: „Speckbacher, der von den Bayern verwundet ist, rafft sich auf und tritt den Bayern wieder entgegen."[221] (Abb. 20), Speckbacher begegnet den Seinigen (Kupferstichtafel 5): „Auf der Flucht trifft Speckbacher seine Verwandten und findet seine Kinder in Not."[222], Speckbacher geht den Bayern entgegen (Kupferstichtafel 6): „Speckbacher täuscht die bayerischen Truppen, indem diese ihn, der einen Holzschlitten trägt, für einen Taglöhner halten und ihn ziehen lassen."[223] (Abb. 21) und schließlich Speckbachers Knecht findet seinen Herrn (Kupferstichtafel 8): „Der verwundete Speckbacher wird von seinem Knecht aufgefunden."[224].

Eine Monumentalisierung erfuhr das Bild Speckbachers in dessen Denkmal in Hall in Tirol (Abb. 22), das von Ludwig Penz (1876–1918) gestaltet wurde und Speckbacher mit Sohn und gezogenem Säbel zeigt (Enthüllung am 28. Juni 1908)[225]. Das Plakat zur Enthüllung des Speckbacher-Monuments[226] (Abb. 23), eine Lithographie nach Alfons Siber (1860–1919) als Druck der Graphischen Kunstanstalt Innsbruck, präsentiert Speckbacher vor dem roten Tiroler Adler. Im Jahr 1903 gestaltete Siber zur Sechshundertjahrfeier der Stadt Hall einen Umzug und ein Festspiel mit „lebenden Bildern". Er wurde auch mit der Neuausstattung des Haller Rathaussaales beauftragt, organisierte 1908 anläßlich der Enthüllung des

Denkmals ein „Speckbacher-Festspiel" und trat als Bühnendichter, Regisseur, Dekorateur und Plakatentwerfer hervor. Seine „Begleitworte des Festspieles in der ehemaligen Stiftskirche anläßlich der Speckbacher-Denkmalenthüllungs-Feier in Hall im Juni 1908" (Innsbruck 1908)[227] beinhalten neun „lebende Bilder" eines Heldenepos:

1) Dem Hirtenknaben Speckbacher erscheint auf dem Berge die „Freiheit".
2) Der junge Speckbacher bringt den erbeuteten Adler nach Hause.
3) Napoleon, umgeben von den gefesselten Staaten Italien, Österreich, Spanien und Preußen, will die Freiheit Österreichs unterdrücken.
4) Speckbachers Feuertaufe bei Spinges
5) Der Kampf an der Hallerbrücke, in welchem der kleine Anderl die Kugeln bringt.
6) Geschlagen und besiegt
7) Speckbacher als Held
8) Die Wiedervereinigung Tirols mit Österreich
9) Huldigung zum Kaiser-Jubiläum

Im Kontrast zu vielen Historienbildern, die sich primär an konkreten Ereignissen orientieren, steht Josef Arnolds d.Ä. (1788–1879) Gemälde „Der Fahnenschwur" (1838)[228] (Abb. 24): In einer gebirgigen Landschaft – mit Kirche, Bauernhof und Bergwelt als signifikanten Bezugspunkten Tiroler Identität und bäuerlicher Lebensweise – schart sich eine das Gemeinschaftsbewußtsein symbolisierende Menschenmenge um Andreas Hofer, der die Spitze der pyramidenartigen Komposition einnimmt, mit der Fahne (mit dem Tiroler Adler) flehentlich zum Himmel blickt und seine Rechte zum Schwur erhebt. Offensichtlich hat dem Maler für die Gestaltung dieses Sujets das Marmorrelief Josef Kliebers (1837) am Sarkophag von Andreas Hofers Grabdenkmal in der Innsbrucker Hofkirche als Vorbild gedient, bei dem sich die Hauptfigur der Schwurszene nicht ohne Grund in der Achse Hofers befindet. Gerade der *Typus des Fahnenschwurs* erlebte auf breiter Basis in allen Gattungen eine umfangreiche Rezeption. Ähnlich wie in Wien mit dem in der Schlacht von Aspern (1809) siegreichen Erzherzog Carl eine überaus prägende Formulierung in den verschiedensten Gattungen geschaffen wurde, fand hier *ein bestimmter* Bildtypus als Ausdruck des Regionalismus umfangreiche Anwendung. Die berühmten Werke der Tiroler Geschichtsmalerei wurden allerdings bereits früher geschaffen: Joseph Anton Koch fertigte seinen berühmten „Tiroler Landsturm im Jahr 1809"[229] (Abb. 25) im Jahr 1819 nicht aus eigenem Antrieb an: Im Mai 1816 hatte ihn der preußische Staatsmann Freiherr vom Stein beauftragt, ein Gemälde mit der Darstellung des Tiroler Freiheitskampfes zu schaffen. Koch erbat daraufhin Informationen zur Tiroler Landestracht. Benedikt von Giovanelli sandte ihm daraufhin ein Porträt Hofers sowie eine Sammlung von radierten „Tyroler Nationaltrachten" (gezeichnet von Hauptmann Amster).



Abb. 24: Josef Arnold d.Ä., „Der Fahnenschwur“, Gemälde, 1838 (Innsbruck, TLF)

Koch bestimmte den Tiroler Befreiungskampf als Thema, dem er als Gegenstück ein Bild aus der Schweizer Freiheitsbewegung hinzufügen wollte. Nachdem der Auftraggeber das im Frühjahr 1819 fertiggestellte Bild als zu klein empfunden hatte, malte Koch ab November 1819 eine größere und im Jahr 1820 vollendete Fassung. Die Innsbrucker Fassung war 1825 über Giovanelli dem Ferdinandeum zum Kauf angeboten worden. Nach Kochs Worten ist der im Format verhältnismäßig kleine „Tiroler Landsturm im Jahre 1809“ als „(…) totale Idee vom Ganzen des Tiroler Krieges (…)“[230] angelegt, somit ähnlich wie Arnolds Gemälde keine authentische Schilderung historischer Ereignisse, sondern eine *überzeitlich-symbolisch überhöhte Gesamtschau*. Künstlerisch wird diese Konzeption in einer Reihe von Einzelmotiven zum Ausdruck gebracht, die sich sinnbildhaft zu einem Ganzen zusammenschließen. Hinter Hofer erscheinen, ebenfalls zu Pferd und durch die Reiterpose zur „Denkmalfigur“ erhöht, die beiden anderen berühmten „Tiroler Helden“: links Josef Speckbacher und rechts der Kapuzinermönch Pater Haspinger („Pater Rotbart“) mit Säbel und Kruzifix. Rechts von Haspinger drängen sich das bewaffnete Volk, Männer, Frauen und Kinder, während in der Ferne Rauchwolken das Kampfgeschehen verkünden. Andreas Hofer ist durch seine Plazierung zwischen Volk und Landesfahne „Monument und Symbolfigur der Freiheit“[231]. Die Verbitterung über die politischen Kräfte seiner Zeit deutete Koch in einem Loch (vorne



Abb. 25: Joseph Anton Koch, „Tiroler Landsturm im Jahr 1809", Gemälde, 1819 (Innsbruck, TLF)

in der Mitte) an, aus dem giftige Dämpfe (!) hervorkommen. Zusätzlich wachsen Disteln, Dornen, Giftschwämme und giftige Kräuter. Im Gegensatz zu den Bildern Schnorrs zum Tiroler Befreiungskampf (siehe unten) formulierte hier Koch seine eigene politische Anschauung. Durch eine von Tobias Grießer aus Mötz 1848 gezeichnete und bei Hanfstaengl in München gedruckte Lithographie wurde Kochs Werk zum äußerst verbreiteten Werk der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Essentiell in diesem Zusammenhang ist die Funktion der populären Druckgraphik, so etwa ein zeitgenössischer kolorierter Kupferstich, der Andreas Hofer (in der Mitte) zusammen mit dem Landsturm darstellt („Der Tiroller-Marsch im Feld. A.° 1809")[232]. Dies gilt auch für Einzeldarstellungen Andreas Hofers in Gestalt von Brustbildern, die den Charakter der heiligenähnlichen „vera effigies" des Helden verdeutlichen sollen[233]. Zentral für entsprechende Bildnisse ist vor allem eines der wenigen authentischen Porträts Andreas Hofers, nämlich jenes von Jakob Plazidus Altmutter (1780–1819) aus dem Jahr 1809, das – ebenfalls als „vera effigies" konzipiert – immer wieder kopiert wurde bzw. als Vorlage Verwendung fand[234]. Im Jahr 1821 vollendete Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld (1788–1853) ein Gemälde, das er im Auftrag des Freiherrn von Hormayr gestaltete: „Andreas Hofer und

der Tiroler Landsturm an der Mühlbacher Klause"[235]. Hormayr wählte deshalb den Tiroler Freiheitskampf, um sich wegen aufkommender Verdachtsmomente wider seines Handelns im Aufstand zu rehabilitieren und um seine Bedeutung und Beziehung zu Hofer sowie dem Tiroler Volk anschaulich zu dokumentieren: Hormayr (in prächtiger Uniform) befindet sich im Mittelpunkt, flankiert von Hofer auf der linken und von einem Aufständischen in Landestracht auf der rechten Seite. Beiden Personen reicht er mit einem pathetischen Gestus die Hände. Rechts spendet der bewaffnete Kapuzinerpater Joachim Haspinger einem auf der kaiserlichen Standarte liegenden Sterbenden den letzten Trost. Neben diesem kniet dessen weinende Frau mit ihren beiden Kindern. Der Hintergrund zeigt die Befestigungsanlage der Mühlbacher Klause. Im Bund der Mittelgruppe manifestiert sich, verstärkt durch den Bund des Händereichens, die Solidarität des Intendanten mit dem Tiroler Volk in der Person Andreas Hofers. Bei Schnorr geht es somit vordringlich um die Dokumentation der *Einigkeit zwischen dem Vertreter des Kaisers und den Insurgenten* im Kampf gegen die napoleonische Herrschaft. Hormayr selbst beschrieb das Werk im „Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst" (1822)[236] als Manifestation des erneuerten Brudereides mit der berühmten Formel „Für Gott, den Kaiser und das Vaterland".

Ein bestimmtes historisches Ereignis nahm Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld in seinem Gemälde „Vereinigung der österreichischen Truppen mit den Tirolern unter Andreas Hofer am 14. April 1809 bei Sterzing" aus dem Jahr 1830[237] in den Blickpunkt. Der Maler erhielt den Auftrag zur Anfertigung dieses Werkes vom Ferdinandeum 1826 auf Initiative Benedikt von Giovanellis, nachdem dieser den für den Grafen Salm ausgeführten „Tiroler Landsturm" Schnorrs gesehen hatte. Die verschiedenen Vorschläge Giovanellis, die sich hauptsächlich auf den „Wahrheitsgehalt" des Bildes bezogen, nahm der Maler bereitwillig auf. Das Ereignis dürfte zwar korrekt dargestellt sein; repräsentativ war aber diese „Vereinigung der österreichischen Truppen mit den Tirolern" keineswegs, da nach dem Abzug der österreichischen Armee aufgrund der Niederlage bei Wörgl am 13. Mai[238] die Tiroler Erhebung ganz auf sich allein gestellt war. Vor diesem Hintergrund erscheint Schnorrs Gemälde „(...) letztlich als ein staatlich gewünschtes Propagandabild (...)"[239], das auf eine *Visualisierung der Versöhnung Österreichs mit Tirol* abzielt. Auch hier stellt Schnorr eine Personengruppe in den Vordergrund – diesmal mit Andreas Hofer als Mittelpunkt, umgeben von drei österreichischen Offizieren. Beiden Gemälden Schnorrs gemeinsam ist die penible Wiedergabe sämtlicher Details – ein Charakteristikum, das von Hormayr begeistert kommentiert wurde[240].

DIE HISTORIENMALEREI DES SPÄTEN 19. JAHRHUNDERTS ALS GENREHAFTE GESCHICHTSINTERPRETATION

Der herausragendste Historienmaler Tirols in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts war ohne Zweifel Franz von Defregger (1835–1921), der 1869 erstmals mit seinem Historiengemälde „Speckbacher und sein Sohn Anderl"[241] aufhorchen ließ. Der für Defreggers Historienbilder entscheidende und neue Aspekt besteht vor allem in der „Lesbarkeit" der Bilder *in Abhängigkeit zu geschriebenen Texten*. Der Maler hielt sich durchwegs eng an literarische Vorlagen, hier vor allem an Joseph Rapps „Tirol im Jahre 1809" (Innsbruck 1851) oder Johann Georg Mayrs „Der Mann von Rinn (Joseph Speckbacher) und Kriegsereignisse in Tirol 1809" (Innsbruck 1851)[242] (Abb. 26). Defregger besticht vor allem durch die denkmalhafte Inszenierung des Protagonisten sowie die genrehafte Behandlung des historischen Themas und bietet mit seiner Auffassung keine in sich abgeschlossene Sichtweise, sondern gestaltet die Begegnung zwischen Vater und Sohn Speckbacher als „erzählerische Historie"[243], gleichsam als eine aus dem Leben gegriffene Geschichte als Grundlage für den historischen Kontext. Das Gemälde war zu Ostern 1869 erstmals im Innsbrucker Landhaus ausgestellt und wurde aus diesem Anlaß vom Ferdinandeum erworben. Auf der internationalen Kunstausstellung in Wien 1869 und auf der Münchner Kunstausstellung des gleichen Jahres fand das Werk große Anerkennung und begründete den Ruhm des Malers. Defreggers Gemälde „Peter Sigmair, der Tharerwirt von Olang"[244] aus dem Jahr 1893 (in diesem Jahr auf der Münchner Kunstausstellung präsentiert) gehört zu den späten Historienbildern des Malers und demonstriert deutlich den Einfluß der französischen Genremalerei in der Art von Jean-


Der Mann von Rinn
(Joseph Speckbacher)
Kriegsereignisse in Tirol
1809.
Innsbruck 1851.

Abb. 26: Johann Georg Mayr, „Der Mann von Rinn (Joseph Speckbacher) und Kriegsereignisse in Tirol 1809", Innsbruck 1851, Titelblatt und Frontispiz (Wien, ÖNB)



Abb. 27: Franz von Defregger, „Das letzte Aufgebot", Gemälde, 1874 (Wien, ÖG)

Baptiste Greuze. Die Begegnung Sigmairs, eines Schützenoberleutnants in Mitterolang im Pustertal, mit dem blinden Vater ist eine Momentaufnahme – angereichert mit szenischen und psychologischen Erfahrungswerten: Peter Sigmair stellt sich den Franzosen, um seinen blinden Vater zu retten. Zwischen Vater und Sohn entspannt sich eine gestisch vorgetragene Zwiesprache, bereichert durch weitere Figuren (Kinder sowie die Frau Sigmairs, die entsetzt und bittend die Hände hebt).

Rund zwanzig Jahre vor „Peter Sigmair" hatte Defregger seine berühmtesten Bilder zum Tiroler Befreiungskampf geschaffen: „Das letzte Aufgebot" (1874), bereits 1878 von der Österreichischen Galerie in Wien erworben und vorher in München, Berlin und Wien zu sehen, und „Heimkehr der Sieger" (1876), im selben Jahr von der Nationalgalerie Berlin[245] angekauft (von der Pariser Weltausstellung [1878] wurde das Bild der unter Andreas Hofer gegen Napoleon siegreichen Kämpfer ausgeschlossen [!])[246]. Das Private und Menschliche, dem bürgerlichen Selbstverständnis entsprechend, tritt in beiden Werken deutlich in den Vordergrund. Im Jahr 1884 erteilte David von Schönherr dem in München lebenden Tiroler Künstler Ludwig Schmid-Reutte (1862–1909) den Auftrag, für den Rundsaal des zweiten Obergeschoßes im Ferdinandeum Defreggers Gemälde „Heimkehr der Sieger" und „Andreas Hofer in der Hofburg in Innsbruck" zu kopieren[247]. „Das letzte Aufgebot", in der Innsbrucker Fassung (1884/1885) ebenfalls eine Kopie Ludwig Schmid-Reuttes nach dem



Abb. 28: Franz Defregger, „Andreas Hofers letzter Gang“, Heliogravüre (1908) nach dem Gemälde (1878) [Wien, ÖNB]

Originalgemälde in der Österreichischen Galerie Belvedere in Wien (1874)[248] (Abb. 27), war besonders bekannt und diente als Vorlage für den Schützenfestzug bei der Herz-Jesu-Landesfeier des Jahres 1896. Auch Carl Wolf übernahm viele seiner „Lebenden Bilder“ bei den Meraner Volksschauspielen von Vorlagen der Darstellungen Defreggers[249]. Das Werk führt uns in die letzte Phase der Erhebung der Tiroler gegen die napoleonische Besatzung: Die Alten des Dorfes organisieren den Widerstand; mit Sensen und Heugabeln bewaffnet ziehen sie die von Häusern und zurückbleibenden Frauen und Kindern flankierte Dorfgasse herab. Menschen, Architektur und Bühne sind zu einer Gesamtkomposition verbunden. Neben dem historischen Anlaß steht die Schilderung menschlicher Situationen und Gefühlswerte im Mittelpunkt.

Als eines der letzten Historienbilder Defreggers ist im Jahr 1894 das Gemälde „Tiroler Helden“[250] entstanden. Es zeigt Andreas Hofer, Pater Joachim Haspinger und Josef Speckbacher gemeinsam mit dem sitzenden Sekretär Hofers, Cajetan Sweth. Das Werk ist eine Auftragsarbeit des Tiroler Landeslehrerverbandes. Es zählt zu den repräsentativen und offiziellen Historienbeiträgen zu den Freiheitskämpfen 1809, hing bald in allen Schulen und wurde auch in der Medaillenkunst rezipiert[251]. Die „Jubiläums-Postkarte. Zur Erinnerung an die >Tiroler Helden< von anno 1809“[252] zeigt eine tableauartige Zusammenstellung von Brustbildern wichtiger Vertreter des Befreiungskampfes nach Originalen. Die Rezeption von Defreggers „Andreas Hofers letzter Gang“ (1878)[253] ist besonders signifikant: Dieses Werk tritt als Heliogravüre im Festbuch „An Ehren und Siegen reich“ (1908)[254] (Abb. 28)

auf, weiters in einer Radierung von Wilhelm Rohr mit dem Titel „ANDREAS HOFER'S LETZTER GANG. DER OESTERREICHISCHE KUNSTVEREIN IN WIEN FÜR DAS VEREINSJAHR 1883."[255] sowie in einer Xylographie[256].

„SAKRALISIERUNGEN" ANDREAS HOFERS

Gefangennahme und Erschießung Andreas Hofers stehen am Ende des Tiroler Aufstandes und wurden besonders in den Werken der späten Historienmalerei dargestellt. Die Gefangennahme ist das Thema eines berühmten Gemäldes von Carl von Blaas (1815–1894) [1890] (Abb. 29)[257]. Die detaillierte Beschreibung der Ereignisse von Hofers Schreiber Cajetan Sweth muß der Künstler gekannt haben, da Blaas' Version, die auf eine allegorische oder symbolische Interpretation verzichtet, damit übereinstimmt. Hofer sollte hier als Held



Abb. 29: Carl von Blaas, Gefangennahme Andreas Hofers, Heliogravüre (1908) nach dem Gemälde (1890) [Wien, ÖNB]



Abb. 30: Matthäus Kern, „Berühmte Tyroler vom Jahre 1809", Lithographie (gedruckt bei Johann Rauh), zwischen 1836 und 1863 (Wien, ÖNB)

erscheinen, indem er – obwohl ihm die Hände gebunden werden – den Typus einer heroischen Denkmalfigur verkörpert. Der Maler nahm hier offensichtlich Anleihen bei der Typik christlicher Ikonographie, wie sie mit dem Weg Christi zum Kreuz vorgegeben ist. In Analogie können die ausgebreiteten Arme Hofers als Hinweis auf seinen Leidensweg verstanden werden. In diesen weiten Bereich der „Sakralisierung" des Freiheitskämpfers gehört auch eine Lithographie von Matthäus Kern, gedruckt bei Johann Rauh („BERÜHMTE TYROLER VOM JAHRE 1809"), welche die fünf berühmtesten Tiroler Freiheitskämpfer des Jahres 1809 in Gestalt ihrer vermeintlichen „vera effigies" darstellt[258] (Abb. 30): Es handelt sich dabei um Brustbilder von Anton Steger, Joachim Haspinger, Andreas Hofer und Josef Speckbacher. Diese sind in Form eines Kreuzes (!) angeordnet, wobei sich im symbolischen Zentrum dieser Komposition Andreas Hofer befindet. Eine Verbindung zum Leben Christi erfolgte zudem in vielen Gedichten, die unter anderem die Zeugungsstunde Hofers pathetisch mit Anleihen aus dem Repertoire der Passion Christi verherrlichen („Es zitterte die Erde, der Himmel trauerte, […]")[259].

Ein zentrales Thema der Ikonographie Hofers ist dessen Hinrichtung. Er wird dabei zumeist in betender Haltung gezeigt, was auf seine tiefe Gläubigkeit verweisen sollte. Hofer tritt aber nicht nur in erzählerischen, sondern auch in dezidiert apotheotischen Darstellungen auf. Ein Beispiel hierfür ist eine Kreidelithographie von Benitius Mayr mit dem Titel „Hofers Apotheose 1809" (entstanden um 1810)[260]: Der Sandwirt erscheint neben den Evangelistensymbolen, also in den Himmel aufgenommen und verklärt (!), somit in Gestalt des profanierten Typus der „Majestas Domini" verherrlicht. Die Verbindung zu seinen irdischen Taten stellen die Wappen von Innsbruck (rechts) und Tirol (links) her. Ein Engel mit dem kaiserlichen Doppeladler auf dem Schild schwebt über seinem Haupt. Ein Hinterglasbild im Innsbrucker Volkskunstmuseum[261] zeigt den Kopf Andreas Hofers sogar im Typus des „Ecce homo" (!) [„Das Haupt J zu Insbruck / 1807"]: Dieses dornengekrönte Haupt auf blauem Grund soll am 7. März 1807 an einer Glasscheibe in Mariahilf erschienen sein (!).

Auch eine Serie (Öl/Papier) zum Leben Hofers, die von Anton Puellacher um 1820 gemalt wurde[262], gibt die Ereignisse gleichsam unter einem hagiographischen Aspekt wieder und formuliert diese im „naiven" Stil einer frühneuzeitlichen Heiligenlegende.

Literarische Pendants zu diesen apotheotischen Darstellungen Hofers fertigten konservative Schriftsteller wie der Benediktiner Beda Weber (1798–1858) an, der in zwei Gedichten, „An mein Vaterland" (1824) und „Hofers Verklärung" (1825)[263], die beide im „Nationalkalender für Tirol und Vorarlberg" erschienen, Hofer als Märtyrer propagierte. Weber stellt zu seiner Zeit eher die Ausnahme hinsichtlich des Interesses am Tiroler Nationalhelden von konservativer Seite dar, da dieser vorerst als liberaler und nationaler Heros verstanden wurde[264]. Auch für Theater und Oper schienen die historischen Ereignisse von 1809 wie geschaffen. Allein bis 1912 zählt man weit über 100 (!) verschiedene Theaterstücke[265].

DIE EINHEIT VON TOPOGRAPHIE UND HISTORIOGRAPHIE – DER FREIHEITSKAMPF IM PANORAMA

Michael Zeno Diemers (1867–1939) unter Mithilfe der Maler Franz Burger, W. Flauscher, A. Niedermair und Arthur Pätzold gestaltetes „Bergisel-Panorama" (vollendet zum „Landesschützenfest" im Juni 1896)[266] ist ein riesiges Rundgemälde mit etwa 1000 m² bemalter Leinwand, das die dritte Schlacht am Berg Isel am 13. August 1809 darstellt. Angeregt wurde die Anfertigung dieses Panoramas vom Leiter des Tiroler Fremdenverkehrsverbandes und vom Sekretär der Tiroler Handelskammer. Der Münchner Alpenmaler Diemer war durch ein Gletscherpanorama für die Weltausstellung in Chicago (1893) berühmt geworden. Die Details der von Diemer und seinen Mitarbeitern gemalten Trachten und Details sind aber historisch nicht korrekt, sondern spiegeln eher den Spätromantizismus der neunziger Jahre[267]. Das Panorama ist ein spätes Produkt der europäischen Panoramawelle und demonstriert vor allem einen „reaktivierten Tiroler Patriotismus"[268]. Hier wurde gleichsam nochmals der „große Ursprungsmythos vom unabhängigen und wehrhaften Land Tirol"[269] beschworen. Tiroler Landesgeschichte und -identität sowie die heimatliche Landschaft erscheinen zum Zeitpunkt ihrer touristischen und industriellen Erschließung „monumentalisiert". Der grundsätzliche suggestive Reiz stellt sich konkret als ein *Blick vom verhältnismäßig neuen Aussichtspunkt Berg Isel* auf eine veränderte Stadtlandschaft dar – zu verstehen als „Ausdruck einer ideologisch aufgeladenen Sehnsucht nach Identitätsstiftung"[270] mit einem hohen Anteil an Natur (Nordkette und Martinswand) und Kulturdenkmälern (Wilten und Ambras). Diese im Berg-Isel-Panorama manifesten topographischen *und* historischen Akzente beruhen auf der Idee einer „Gedächtnislandschaft", die „Heimat" schaffen bzw. rekonstruieren sollte. Die Schlachtdarstellung an sich blieb in diesen naturräumlichen Kontext eingebunden.

DER FRÜHE LOKALE DENKMALKULT

Nach dem Wiener Kongreß kamen am 22. April 1816 die ehemals salzburgischen Gebiete Zell/Ziller, Fügen und Hopfgarten sowie Windischmatrei formell an Tirol. Kaiser Franz nahm auf seiner Reise nach Tirol (1816) die Huldigung der Zillertaler entgegen. Zur Erinnerung daran wurden in Fügen und in Zell kleinere Monumente errichtet. Das Kaiserdenkmal auf dem Platz von dem Schloß Fügen wurde 1939 zerstört[271]. Zu den frühesten Dokumenten der Rezeption dieser Ereignisse gehört Leopold Puellachers Aquarell (1816), das die Grundsteinlegung des Kaiserdenkmals in Fügen in Anwesenheit Kaiser Franz' I. zeigt[272]. Ein weiteres, heute noch existierendes Monument zum Gedenken an einen Aufenthalt Franz' I. in Tirol ist die „Kaisersäule" oberhalb von Hall[273]: Bei seiner Rückkehr aus Paris besuchte der Kaiser am 21. Oktober 1815 das Haller Salzbergwerk und wurde auf die aussichtsreiche Stelle am Haller Törl geführt, von der aus man ihm die Stätten der Kämpfe von 1809 zeigte. Am 20. September 1839 weihte man zur Erinnerung eine Steinpyramide ein.

Gerade die Besuche der kaiserlichen Familie in Tirol gaben eine Gelegenheit, auf die *Verbundenheit der Bevölkerung mit Habsburg* im Sinne der „treuen" Untertanenliebe hinzuweisen. Die Wiedervereinigung Tirols mit Österreich dokumentiert etwa das lithographische Blatt mit der Huldigung der Tiroler Stände in Innsbruck am 30. Mai 1816[274] aus Franz Wolfs 1836 entstandener Serie (nach Johann Nepomuk Hoechle) „Hauptmomente aus dem Leben Seiner Majestät Franz I. (...)"[275] (Abb. 31). In der Legende wird dezidiert auf die



Abb. 31: Franz Wolf (nach Johann Nepomuk Hoechle), „Hauptmomente aus dem Leben Seiner Majestät Franz I. (...)", Huldigung der Tiroler Stände in Innsbruck am 30. Mai 1816, Lithographie, 1836 (Wien, ÖNB)

„Anhänglichkeit an den Landesvater Franz" verwiesen. Der Kaiser ist umgeben von Tiroler Schützen: Diese Gruppe wird in der Darstellung zu einem denkmalähnlich in Szene gesetzten Ensemble geformt. In diesen Bereich gehört auch die Lithographie Franz Wolfs (nach Eduard Gurk), die den „Abschied der Tyroler von Seiner Majestät dem Kaiser Ferdinand I. auf dem Stilfser Joch an der lombardischen Gränze den 22. August 1838"[276] zeigt.

DER BÜRGERLICHE DENKMALKULT

Zeugnisse des bürgerlichen Denkmalkults sind in mehreren Monumenten auf Kufstein konzentriert – zum einen auf das (als exedraartige Kolonnade gestaltete) Denkmal zu Ehren des bedeutenden Volkswirtschaftlers Friedrich List, östlich der Stadt am Waldrand gelegen und 1906 von Norbert Pfretschner (Pfretzschner) [1850–1929][277] angefertigt (Enthüllung am 8. September 1906), zum anderen auf das Monument für Dekan Dr. Matthäus Hörfarter (1817–1896) [Büste von Pfretschner (1899)]: Hörfarter führte in Tirol die Fröbelschen Kindergärten ein und gründete in Kufstein 1872 die erste Kindergärtnerinnenschule Österreichs. Verdient machte er sich auch um die Hebung des Volksschulwesens sowie um die Entwicklung des Fremdenverkehrs im Raum Kufstein[278]. Das Madersperger-Denkmal am Kienbichl in Kufstein wurde als Bronzebüste (1903) konzipiert[279].

DAS INNSBRUCKER „VEREINIGUNGSDENKMAL" (1863)

Das monumentale Denkmalprojekt anläßlich der Vereinigungsfeier des Jahres 1863[280] verdeutlicht, wie die Liberalen versuchten, den kulturellen Raum zu besetzen. Das Vorhaben demonstriert den bürgerlichen Anspruch auf die nationale Führung. Anfang Oktober 1863 nahm das Komitee zur Errichtung eines Denkmals aus Anlaß des fünfhundertjährigen Jubiläums der Vereinigung Tirols mit Österreich im Jahr 1363 seine Arbeit auf und sandte Aufrufe und über 350 Spendenlisten an die verschiedenen Behörden Tirols, an andere Statthaltereien Österreichs, an die Mitglieder des Reichsrates, die kaiserliche Familie, den Kriegsminister und das Militär, an die Ehrenbürger von Innsbruck sowie an die österreichischen Botschaften im Ausland[281]. Aber erst im Frühjahr 1868 unternahm man konkrete Schritte, um das Projekt voranzutreiben: Künstler wurden aufgefordert, Pläne für ein Denkmal zu entwerfen, das entsprechend einem Beschluß des Komitees aus einem Brunnen mit einer Statue Herzog Rudolfs (IV.) des Stifters und weiteren Motiven bestehen sollte, die auf die Verbindung Tirols mit Österreich Bezug nehmen. 1869 fand eine Ausstellung von Entwürfen statt, und nach Überarbeitung wurde ein Plan des Wiener Dombaumeisters Friedrich



Abb. 32: Innsbruck, „Vereinigungsdenkmal" (1877), Lithographie von Karl Friedrich Redlich anläßlich der Enthüllung (Innsbruck, TLF)

von Schmidt angenommen, sodaß das Denkmal schließlich am 29. September 1877 durch Kronprinz Rudolf am Bozner Platz enthüllt werden konnte. Das gekehlte akanthusbesetzte Kapitell trägt die Statue Herzog Rudolfs mit Herzogshut, Harnisch und Mantel, mit der Linken den Knauf des Schwertes umspannend und in der Rechten eine Schriftrolle haltend (Bronzeplastiken nach Modellen von Johann Grissemann)[282] (Lithographie von Karl Friedrich Redlich [Innsbruck] anläßlich der Enthüllung)[283] (Abb. 32).

DIE ANTWORT DER KONSERVATIVEN

Die Konservativen verfolgten mit der politischen Instrumentalisierung des Herz-Jesu-Kultes und Andreas Hofers als Tiroler Nationalheld eine deutlich alternative Vision der Visualisierung von Tiroler „Identität"[284]. Besonders der Herz-Jesu-Kult schien ein geeigneter Ausgangspunkt für die Reaktion der Katholisch-Konservativen auf die liberalen Herausforderungen während des Kulturkampfes zu sein[285]. Im 19. Jahrhundert wurde von Tiroler Seite der Eid auf das Heiligste Herz Jesu immer dann erneuert, wenn sich das Land militärisch oder ideologisch bedroht fühlte. Dies geschah auch anläßlich der Jahrhundertfeier 1909[286]. Anspielungen auf die „Blutströme unserer Helden" von 1809 oder auf das „Herzblut des Volkes" wurden während dieser Jahrhundertfeier des Aufstandes bewußt eingesetzt, um zwischen dem im Herzen Jesu gegenwärtigen Blut und dem Blutopfer der Tiroler „Märtyrer" eine anschauliche Verbindung herzustellen[287].

DIE „LANDESJAHRHUNDERTFEIER" 1909

Die Figur Andreas Hofer illustriert die Dynamik, die bei der Konstruktion nationaler Mythen zum Tragen kam, da die Kultivierung Hofers zum Tiroler Nationalhelden eine Rehabilitation vom Rebellen zum *patriotischen* Helden, eine *Verlagerung aus dem liberalen in den konservativen politischen Raum* bedeutete. Zwei wichtige Denkmäler (das Monument am Berg Isel und die Kapelle in Passeier) wurden kurz vor der Jahrhundertwende fertiggestellt, und ihre Enthüllung bzw. Einweihung gaben Anlaß zu „Landesfeiern", welche die intensivste Phase der konservativen patriotischen Mobilisierung um Hofer und die Geschichte des Jahres 1809 demonstrieren, die ihren Höhepunkt in der Landesjahrhundertfeier vom 29. August 1909 erreichen sollte[288], deutlich in der Präsenz Kaiser Franz Josephs während des Schützenfestzugs (Fotoserie von Friedolin Arnold, Innsbruck) [Abb. 33]. In der Rezeption des Tiroler Aufstandes verschmolzen anläßlich dieser Feier vier Schlüsselelemente des katholisch-konservativen Weltbildes: Landesrechte, Kaisertreue, Landesverteidigung und Glaubenseinheit. Nun war die – fast ausschließlich als Symbol der Deutschtiroler gesehene – Person Hofers das entscheidende Thema, ganz im Gegensatz zur Vereinigungsfeier des Jahres 1863, die auf den Freiheitshelden noch kaum Bezug genommen hatte[289]. Der Besuch Franz Josephs I. bei der Landesjahrhundertfeier fand mit dessen Anwesenheit im Stadttheater Innsbruck seinen Abschluß, bei dem die Darstellung „Lebender Bilder" aus den Freiheitskämpfen nach berühmten Gemälden von Mathias Schmid, Franz Defregger und Albin Egger-Lienz geboten wurde[290]. Die Feier war die spektakulärste Manifestation Deutschtiroler Identität aus katholisch-konservativer Perspek-



Abb. 33: Innsbruck, „Landesjahrhundertfeier" vom 29. August 1909, Kaiser Franz Joseph während des Schützenfestzugs vor der Hofburg, Foto von Friedolin Arnold, Innsbruck (Wien, ÖNB)

tive und zugleich machtvoller Ausdruck politischer und ökonomischer Interessen. Die Feier diente in erster Linie zur Konsolidierung des Bewußtseins deutscher Nationalität innerhalb der Deutschtiroler Gesellschaft[291]. Obwohl die Jahrhundertfeier im Grunde ein Landesfest war, verwandelte die Anwesenheit des Kaisers den regionalen Anlaß gleichsam zu einem staatlichen Ereignis. Die Tiroler Landesjahrhundertfeier besaß über ihren rückwärtsgewandten Aspekt auch aktuelle Dimensionen, da nach der Feldmesse, der Huldigungsansprache Theodor Freiherr von Kathreins (1842–1916) und der Antwort des Kaisers Franz Joseph Medaillen an die (aus allen Ständen stammenden) Landesverteidiger aus dem Krieg gegen Piemont und Frankreich des Jahres 1859 (somit direkt gegen Italien als Nachbar Tirols gerichtet) verteilt wurden[292]. Die offizielle Gedenkmedaille zeigt am Avers die Reliefbüsten von Kaiser Franz II. (I.) und Franz Joseph I., zudem in der Prunkpublikation „Denkschrift der Tiroler Landes-Jahrhundertfeier in Innsbruck. Verfaßt und zusammengestellt im Auftrage des Landes Tirol von Landes-Oberkommissär J. E. Bauer" (Innsbruck 1910) abgebildet[293].

In einer frühen Planungsphase hatte das Komitee die Errichtung einer Statue Josef Speckbachers[294] auf dem Patscherkofel vorgesehen, deren Enthüllung durch den Kaiser vorgenommen werden sollte. Aufgrund von Finanzierungsschwierigkeiten entschied aber das Landeskomitee, daß der Kaiser 1909 nur den Grundstein legen und die Enthüllungsfeierlichkeiten auf 1914, den hundertsten Jahrestag der Wiedervereinigung Tirols mit Österreich nach der Niederlage Napoleons, verschoben werden sollten. Obwohl das Programm diesen Punkt noch im Februar 1909 vorsah, wurde das Vorhaben schließlich auf unbestimmte Zeit vertagt und schließlich ganz fallengelassen[295]. Fast jede kleinere Ortschaft im deutschsprachigen Tirol veranstaltete 1909 ihr eigenes Fest. In der Regel gehörten dazu die Enthüllung eines Denkmals für einen (regionalen) Helden des Jahres 1809 sowie ein Schützenfestzug. In einem Bericht an das Innenministerium vom März 1909 beschrieb Statthalter Markus Freiherr von Spiegelfeld nur einige der Denkmäler, die enthüllt werden sollten: ein Denkmal für Pater Haspinger in St. Martin in Gsies, für Schützenhauptmann Blasius Trogmann in Untermais, für Dekan Wieshofer in St. Johann und für die gefallenen Landesverteidiger in Kitzbühel[296]. Diese Vielzahl von Denkmalprojekten wirkte gleichsam als Verstärker der *Regionalisierung der Erinnerungs- und Identitätskultur*, da jede Region sich ihre individuellen historischen Anknüpfungspunkte in der „eigenen" Geschichte suchen konnte. Im Aufruf für die Errichtung des Denkmals zur Erinnerung an den tausendjährigen Bestand der Stadt Brixen und die Freiheitskämpfe des Jahres 1809 wird dieser Aspekt besonders deutlich: „(Das Denkmal soll [W.T.]) Brixens Stellung und Bedeutung in der Geschichte des ruhmreichen Volkes von Tirol verkünden. (…)"[297]. Im gleichen Jahr wie die Landesjahrhundertfeier wurde auch des sechzigjährigen Regierungsjubiläums Franz Josephs gedacht, und dieser Anlaß wurde – wie auch im übrigen Österreich – mit der Pflanzung von Jubiläumsbäumen, in Tirol und Vorarlberg insgesamt 147.128 (!), begangen[298].

DER SIEG DER KONSERVATIVEN – DIE HOFER-GEDÄCHTNISKAPELLE IN SAND/PASSEIER

Die Planungen zur feierlichen Grundsteinlegung einer Gedächtniskapelle in Hofers Geburtsort Sand in Passeier verdeutlichen den entscheidenden Wandel, der es den Konservativen ermöglichte, *ihre* Version von Tiroler „Identitäten" auf die Figur Andreas Hofer und die Geschichte von 1809 zu konzentrieren. Mit der Errichtung einer Kapelle auf dem Land und unter Berufung auf das Heiligste Herz Jesu, dem die Kapelle geweiht werden sollte, stellten sich die Konservativen öffentlich den liberalen Ansprüchen entgegen, die Identität Tirols im kulturellen Raum zu definieren[299]. Der „Aufruf des Comités der Hoferfeier" vom 4. Oktober 1866[300] – getragen von einer Bekundung religiöser Werte und der Loyalität gegenüber der Dynastie – spricht hier eine mehr als eindeutige Sprache: „(...) Andreas Hofer gieng (sic!) zum Tode wie ein christlicher Held und hat ihn erduldet wie ein unerschrockener Martyrer. (...)". Josef Thaler, Priester in Kuens, veröffentlichte 1867 anläßlich des hundertsten Geburtstages Hofers einen dem Freiheitshelden gewidmeten Zyklus von 17 Balladen, der die symbolische Wiedergeburt Hofers beschwor, ihn „heilig" sprach und seinen Tod als Märtyrertum und Wiederauferstehung deutete: „(...) Er mußte zum Tode geh'n, / Denn herrlicher soll er aufersteh'n. (...)"[301].

Den eigentlichen Anstoß zur Errichtung einer Hofer-Gedächtniskapelle in Passeier gab im Jahr 1866 eine Gruppe Konservativer aus dem Meraner Bezirk[302]. Diese Hofer-Kapelle sollte eine Art *Gegen*denkmal zu dem im Innsbrucker Stadtzentrum 1877 realisierten „Vereinigungsdenkmal" bilden. Das Projekt schritt schnell genug voran, um die Feier auf den hundertsten Geburtstag Hofers (1867) festsetzen zu können. So fand die Grundsteinlegung am 18. Oktober 1867 statt, die – obwohl sie als übergreifendes „Tiroler" Ereignis angekündigt war – sich als parteiliche Feier klaren politischen Zuschnitts entpuppte[303]. Baubeginn war allerdings erst 1882, die Fertigstellung erfolgte 1883. Im Zeitraum zwischen 1893 und 1898 konnte nach finanziellen Schwierigkeiten die Innengestaltung mit den Fresken Edmund von Wörndles (1827–1906) abgeschlossen werden[304]. Die Kapelle wurde während einer Landesfeier vom 20. bis 21. September 1899 unter Anwesenheit des Kaisers und der Erzherzöge Franz Ferdinand, Ferdinand Karl und Eugen eingeweiht[305]. Die signifikantesten Darstellungen der Ausstattung wurden in der Folge entsprechend breitenwirksam propagiert. Das populärste (und in der Folge am meisten verbreitete) Sujet des Zyklus ist die Darstellung des Todes Hofers in Mantua am 20. November 1810 mit dem am Boden ausgestreckt liegenden Helden, zu dem zwei Engel (mit Siegespalme und dem Kranz der Unsterblichkeit) schweben: In den „Correspondenz-Karten" nach Motiven der Hofer-Ikonographie (Photo und Verlag B. Peter, Meran 1907) findet sich denn auch „Andreas Hofer's Tod auf den Wällen von Mantua" (nach der entsprechenden Darstellung Wörndles)[306]



Abb. 34: „Correspondenz-Karte“, „Andreas Hofer's Tod auf den Wällen von Mantua“ (nach Edmund von Wörndle), Foto und Verlag B. Peter, Meran, 1907 (Innsbruck, TLF)

(Abb. 34), ähnlich in einer Postkarte mit dem Tod Hofers nach einem Stich[107]. Wörndles Kapellenausstattung stellt die Volkserhebung in das Zentrum von insgesamt zehn Szenen aus den Tiroler Freiheitskämpfen, kombiniert mit entsprechenden Beischriften. Der ganze Kirchenraum ist mit Fresken, Wappen und Inschriften dekoriert.

DAS BILDPROGRAMM DER KAPELLE

Nördlicher Kreuzarm: 1. „Die gewaltsame Rekrutenausgebung durch die Baiern 1808–1809“ (als Abschiedsszene junger Rekruten), 2. „Die Einführung des Stadtpfarrers“, darüber ein Medaillon mit der „Mater dolorosa“ (als Hauptbild des linken Seitenarms mit der Szene, wie Hofer das Volk vor Gewalttätigkeiten zurückhält, nachdem die bayerische Regierung den von ihr [am 15. August 1808] unrechtmäßig eingesetzten Pfarrer Hermeter in der Kirche von St. Martin auftreten läßt) und 3. „Die Landesverweisung des Fürstbischofs von Trient am 24. Oktober 1807“; im Gewölbe: Vertreter des geistlichen Standes[108].

Ostarm: halbrunde Apsis, links die „feierliche Weihe Tirols dem Herzen Jesu“, rechts die „Erneuerung des Gelöbnisses“[109]. Entsprechend dem östlichen Kreuzarm mit Apsis und halbrunder Kalotte in der Mitte befindet sich hier das inhaltliche Zentrum des gesamten

Programms mit Altar und einer Herz-Jesu-Statue in Lebensgröße. Gleichsam ergänzend dazu ist rechts die feierliche Weihe Tirols an das Herz Jesu am 3. Juni 1796 und – dem historischen Anlaß der Kapelle entsprechend – die Erneuerung dieses Gelöbnisses durch Andreas Hofer vor der Berg-Isel-Schlacht am 24. Mai 1809 mit der Konzentration auf die Herz Jesu-Darstellung und Andreas Hofer im Gelöbnis-Typus mit aufgerollter Tiroler Fahne in der Linken dargestellt.

Südarm: 1. „Siegreiches Gefecht der Tiroler gegen die Bayern bei Sterzing am 11. April 1809", 2. „Die Schlacht am Berg Isel am 29. Mai 1809", 3. „Feierliche Dekorierung Hofers mit der kaiserlichen Gnadenkette am 4. Oktober 1809"; im Gewölbe: die Patrioten des Bauernstandes[310]. Das siegreiche Gefecht nimmt eine bildliche Konzentration auf Andreas Hofer vor, der mit typischer Geste (Schwert in der Rechten) seine Befehle gibt. Im Kreuzarm befindet sich die Darstellung der Schlacht am Berg Isel vom 29. Mai 1809 mit darüber dargestellter Muttergottes mit Kind (Gnadenbild „Mariahilf"). Die Anführer der Schlacht, Andreas Hofer, Josef Speckbacher und Pater Joachim Haspinger, sind bei Wörndle ins Zentrum gerückt, wobei Hofer im Vordergrund als Protagonist erscheint, der mit nach unten gesenktem Schwert und nach oben gerichtetem Blick göttlichen Beistand (in Richtung Maria) erfleht. Die feierliche Dekorierung Hofers mit der Gnadenkette am 4. Oktober 1809 durch Abt Markus von Wilten im Altarraum einer Kirche bildet den Abschluß des Südarms. Das inhaltlich Verbindende dieser drei Szenen ist in der Konzentration auf den Protagonisten Andreas Hofer – hinsichtlich des erbetenen göttlichen Beistands – zu suchen.

Westarm: 1. „Durch Todesdrohung wird Hofer in Saltaus zur Fortsetzung des Aufstandes gedrängt", 2. „Die Gefangennahme Andreas Hofers auf der Pfandleralpe", 3. (rechts und links des inneren Eingangsportals) eine Tafel mit den in den Franzosenkriegen erschossenen Landesverteidigern, darüber in der Lünette der Tod Andreas Hofers in Mantua und im Gewölbe die Patrioten des Bürgerstandes[311]. Das gemeinsame Element dieser Szenen sind *Todes*motive in den letzten Abschnitten von Hofers Leben – von der Todesdrohung zur Fortsetzung des Kampfes über die Gefangennahme bis zur apotheotischen Verherrlichung. Der Westarm ist zugleich der Eingang in das Innere der Kirche. Besonders in der Gefangennahme wird die Instrumentalisierung der christlichen Ikonographie in dem Hofer anleuchtenden Soldaten deutlich.

Über dem zentralen, quadratischen Raum der Kreuzkirche erhebt sich ein turmartiger Kuppelraum, der im bemalten Kreuzgewölbe gipfelt. An jeder Seite des Ansatzes des Turmraumes und unterhalb der Dreibogenfenster brachte Wörndle Darstellungen von Tiroler Heiligen sowie die Heiligste Dreifaltigkeit an[312]. Es geht hier somit nicht nur um die beispielgebenden Taten des Anführers des Tiroler Aufstandes, sondern auch um die *Visualisierung der Gesamtheit der Tiroler Lebenswelt in Kult und ständisch gegliederter Gesellschaft*[313]. Die *legendarisch* aufbereitete Vita Andreas Hofers wird in *sakralisierter* Form in die Kapelle integriert und gewinnt dadurch den Charakter eines Heiligenlebens.



DER DENKMALKULT

In Meran und Bozen entstand im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert eine Fülle von Denkmälern – so 1893 die Büste für Dr. Franz Tappeiner (1816–1902), für die Julius Steiner den Entwurf lieferte, und 1903 ein Denkmal für Kaiserin Elisabeth von Hermann Klotz. Weiters finden sich in Bozen die Büste Heinrich Noës (1835–1896) von Andreas Kompatscher (1864–1939) [beim Bahnhof, 1899], das Monument für Oswald von Wolkenstein vom selben Künstler am Stadtmuseum (1906, um 1935 abgetragen) sowie das vom Bozener Museums- und Veteranenverein initiierte Peter-Mayr-Denkmal (1900 eingeweiht) bei der Pfarrkirche Bozen (im Zweiten Weltkrieg schwer beschädigt, anschließend renoviert und neu montiert)[1]. Die Inschrift dieses Monuments lautet: „Hier ruht – Peter Mayr / Wirth an der Mahr. Im Jahre 1809 / Landsturm-Commandant – geboren / zu Siffian am 15. August 1767 – von / den Franzosen am 20. Februar 1810 / auf der Holzreife zu Bozen / standrechtlich erschossen nachdem er / verschmäht hatte Leben und Freiheit / durch eine Lüge zu erkaufen". Das Denkmal aus Sandstein und rotem Porphyr vertrat im ursprünglichen Zustand einen neugotischen Typus. Im Oberbau mit tiefer Nische befand sich eine Kreuzigungsgruppe, und an der Vorderseite des Viereckbaus war das marmorne Hochrelief eingelassen, das die bekannte Szene zeigt, nach welcher der Held, umgeben von Soldaten sowie der Ehefrau und den Kindern, vor dem Militärgericht das Bekenntnis abgibt, das zu seiner Verurteilung führen sollte. Von dieser ursprünglichen Anordnung haben sich lediglich das Marmorrelief sowie drei Wappenschilde erhalten. Das Werk wurde vom Steinmetz Seeber aus Wilten nach einem Entwurf des aus Graz stammenden Architekten Georg Hauberisser (1841–1922) geschaffen. Das Relief stammt vom Bildhauer Heinrich Überbacher. Die Einweihung am 30. September 1900, an der zahlreiche offizielle Vertreter und Persönlichkeiten teilnahmen, fand in der Öffentlichkeit ein breites Echo. Am Abend führte man das Theaterstück „Peter Mayr, der Wirt an der Mahr" von P. F. Skala auf.

Peter Mayr (1767–1810) stand im dritten Befreiungskampf an der Spitze der Eisacktaler Schützen und blieb auch nach dem Schönbrunner Friedensabkommen (1809) ein überzeugter Anhänger des Tiroler Widerstandes[2]. Diese Haltung führte schließlich im Februar 1810 zu seiner Verhaftung und Verurteilung zum Tod durch das Militärgericht. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts begannen sich Komitees zur Errichtung von Denkmälern zu Ehren von Peter Mayr wie zu jenem in Brixen (Einweihung 1910) [Abb. 1][3] zu bilden. Zudem



wurden zahlreiche Erinnerungsgedichte verfaßt. Das „Millenniumsdenkmal" vor der Hofburg in Brixen (1909) demonstriert sowohl das Gedenken an die tausendjährige Stadt als auch an die Kämpfe des Jahres 1809, das in zwei Reliefs Ausdruck fand: P. Mayr, „Wirt an der Mahr", und „die Belehnung Herzog Rudolfs des Stifters durch Bischof Matthäus".

Abb. 1: Brixen, Denkmal für Peter Mayr, 1910 (Autor)

DER DICHTER WALTHER VON DER VOGELWEIDE ALS SYMBOLFIGUR TIROLER NATIONALLITERATUR

In Bozen ragt unter allen Denkmälern das von Heinrich Natter im Jahr 1889 geschaffene Standbild für Walther von der Vogelweide am Walther-Platz hervor[4] (Abb. 2), das analog zum Monument für Franz Grillparzer in Wien – durch die tatkräftige Einbeziehung des deutschen und österreichischen Kaiserhauses – eine deutlich nationale Konnotation erhielt[5]. Ein gedruckter Aufruf zur Errichtung eines Denkmals für Walther von der Vogelweide in Bozen (vom 27. Oktober 1874) hält unter anderem fest: „(…) Walther von der Vogelweide, dem grössten deutschen Lyriker des Mittelalters, soll auf deutschem Boden, in der Nähe seiner Heimat, in der altberühmten Stadt Bozen, ein würdiges Denkmal aus Erz errichtet und eine alte Ehrenschuld gegen den unsterblichen Sänger abgetragen werden. (…)"[6]. Von vornherein stand die Aufstellung des Monuments auf dem Bozner Johannsplatz (später „Waltherplatz") fest. In Betracht gezogen wurde eine Konzeption als Brunnendenkmal[7]. Heinrich Natter, ein aus dem Vintschgau stammender Bildhauer, beschäftigte sich mit der Ikonographie des Vogelweiders seit Oktober 1874. Aus seinen Skizzen und Aufzeichnungen

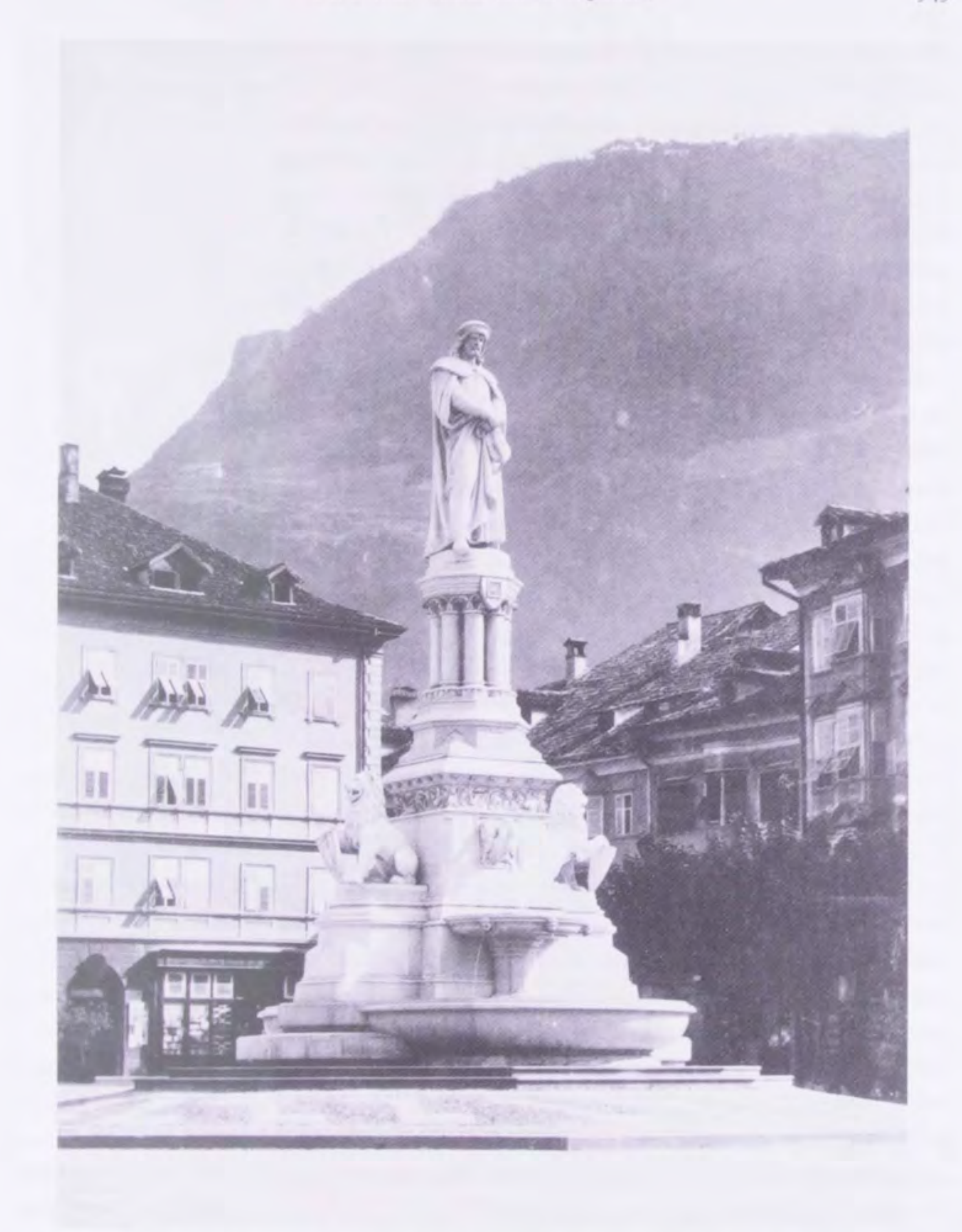


Abb. 2: Bozen, Denkmal für Walther von der Vogelweide von Heinrich Natter, 1889 (Wien, ÖNB)

lassen sich mehrere Grundtypen herausschälen: Walther auf einem Stein sitzend, Walther in bekannter Manesse-Pose, Walther sitzend und in einem Buch schreibend bzw. lesend, Walther als Reiter (basierend auf Uhlands Charakterisierung) und Walther (stehend) als Minnesänger[8]. Die Integration des Wassers am ausgeführten Denkmal bezieht sich einerseits auf Walthers Liedvers „Ich horte ein wazzer diezen" und schließt andererseits die Symbolik von Etsch und Eisack ein[9]. Der Schwan muß hingegen auf die dichterische Inspiration bezogen werden und findet sich in ähnlicher Weise auch am Wolfram-von-Eschenbach-Denkmal in Eschenbach (Konrad Knoll und Eduard von Riedel, 1861), errichtet von König Maximilian II. von Bayern.

Das Denkmal für Walther von der Vogelweide sollte die „Grenzmarke" deutscher Kultur im Süden verdeutlichen – gleichsam die Funktion als „Bollwerk" gegen die italienische „Irredenta"[10] erfüllen, gipfelnd in den Feiern der Denkmalsenthüllung am 14. und 15. September 1889[11]. Im „Tiroler Dichterbuch" (Mayr 1888) wird Walthers Name nicht ohne Grund als „der kürzeste Ausdruck für Dichtergröße und Mannesehre"[12] bezeichnet. Ebendiese Publikation erhebt von der Figur Walthers ausgehend den historischen Anspruch, ein „übersichtliches Bild der dichterischen Schaffenskraft Tirols" und ein „dichterisches Ehrenbuch der Heimat"[13] darzustellen – gleichsam aus der Perspektive der beginnenden „deutschen" Literatur eine Geschichte der Tiroler Dichtung zu entwickeln. Der Verfasser, Ambros Mayr, ist zugleich Autor des „Weiheliedes" anläßlich der Enthüllungsfeier des Walther-Denkmals („Zu Walthers Ehre! Festschrift zur Feier der Enthuellung des Denkmales Walthers von der Vogelweide in Bozen")[14]. Die Bozener Denkmalenthüllung des Jahres 1889 setzte die Tendenz zur urbanen Verankerung Walthers fort, die bereits von Anfang an vorgesehen und im Innsbrucker Walther-Denkmal (1876) erfolgt war. 1896 antwortete die Trentiner Gemeinschaft mit einem Denkmalprojekt, das – knapp 50 Kilometer von der Bozener Waltherstatue entfernt – Dante Alighieri zum Gegenstand hatte (am 11. Oktober 1896 eingeweiht). Die beiden Monumente, die ursprünglich von beiden Seiten mit der Absicht errichtet worden waren, um die kulturelle Einheit der jeweiligen Gemeinschaften zu festigen, wurden bald sowohl von der pangermanistischen (Walther) als auch von der irredentistischen (Dante) Seite instrumentalisiert, wodurch Walther die Funktion als „Bollwerk" des Deutschtums zugesprochen erhielt.

Der mittelalterliche Sänger Walther war – weil biographisch im Dunkeln liegend – im deutschen Sprachraum eine „ideal aufladbare Identifikationsfigur"[15] und „integrative Leitfigur für die Konstituierung des bürgerlichen Lagers in Südtirol"[16] sowohl für Gelehrte als auch für das breite Volk und ermöglichte eine Traditionsanbindung bis in das Hochmittelalter. Für das Bildungsbürgertum bot gerade das kulturelle Monument einen Spielraum für Veränderungen, indem Walther als – durch das Mittelalter legitimierte – „Speerspitze liberal-bürgerlicher Kultur"[17] gegen den Ultramontanismus und die in Tirol allgegenwärtige



Abb. 3: Innsbruck, Denkmal für Walther von der Vogelweide von N. Niggl, vor 1876 (Wien, ÖNB)

katholische Dominanz eingesetzt werden konnte.

Im Jahr 1864 hatte der Schweizer Germanist Franz Pfeiffer die Diskussion um den Geburtsort Walthers um eine mögliche Tiroler Herkunft erweitert[18]. In den siebziger Jahren erschienen in den Reisezeitschriften Berichte über Walthers vermeintlichen Geburtsort – den (allerdings 1703 vollständig abgebrannten) „Innervogelweidhof" in Lajen, in dem am 4. Oktober 1874 eine Gedenktafel – mit großer Resonanz im deutschen Sprachraum – enthüllt wurde[19]. Kooperator Anton Spieß und Johann Haller, Pfarrer von Lajen, hatten die dortigen Vogelweiderhöfe 1867 erstmals mit Walther in Zusammenhang gebracht[20]. Zu einer wissenschaftlichen Erforschung der Werke des Vogelweiders hat auch Ignaz Vinzenz Zingerle (1825–1892), ein beredter Anwalt einer Tiroler Herkunft des Dichters, beigetragen, der seine Begeisterung für die Sache in „Walther-Tafelrunden" auf Schloß Summersberg in Gufidaun unterstrich[21].

Im Innsbrucker Walther-Denkmal steht der Dichter auf einem Felsblock mit der Lyra in der Linken und läßt den Blick in die Ferne schweifen. Das im Jahr 1870 (?) entstandene (unsignierte) Monument wurde vom Stadtmagistrat Innsbruck im Jahr 1876 angekauft, als Bildhauer fungierte N. Niggl. Seit 1877 ist das Denkmal im Innsbrucker Waltherpark auf einem Felsblock vom Lajener (!) Ried postiert[22] (Abb. 3). Es war ursprünglich für die Eingangshalle des Bayerischen Nationalmuseums in München bestimmt.

Die Ikonographie des Vogelweiders war im 19. Jahrhundert Gegenstand zahlreicher Darstellungen. Sie wird etwa in einer Folge von sechs lavierten Tuschblättern Edmund von Wörndles (1827–1906) aus dem Jahr 1892, über deren Umsetzung ins Monumentale nichts bekannt ist, ausführlich geschildert[23]: Walther beim Sängerkrieg auf der Wartburg 1207[24], Walther sieht Kaiser Barbarossa durch Wien ziehen[25], Walther mit dem Kreuzzugsheer 1228 im Heiligen Land[26], Walther erblickt bei der Fahrt nach Tirol seine Heimat, den Vogelweiderhof[27] (Abb. 4), Walther wird am Hof Leopolds VI. in Wien eingeführt (1189)[28] und Walthers Minneleben und Frauendienst[29]. Für die um 1860 entstandene Serie „Die Regenten



Abb. 4: Edmund von Wörndle, Walther erblickt bei der Fahrt nach Tirol seine Heimat, den Vogelweiderhof, Tusche (laviert), 1892 (Innsbruck, TLF)



Österreichs von den Babenbergern bis auf die Jetztzeit" ist eine entsprechende Xylographie von Franz Kollarž, „Walther von der Vogelweide bei einem Sängerfest am Hofe des Herzogs Leopold VI. in Mödling"[10] (Abb. 5), überliefert. Der Vogelweider wird – den Tendenzen der österreichischen Malerei im späten 19. Jahrhundert entsprechend – auch mit anderen Facetten präsentiert, etwa in einem Gemälde von Johann d.J. Till (1827–1894) mit dem Titel „Mönche am Grabe Walthers von der Vogelweide" (um 1865)[11].

Abb. 5: Franz Kollarž, „Walther von der Vogelweide bei einem Sängerfest am Hofe des Herzogs Leopold VI. in Mödling", Xylographie, um 1860 (Wien, ÖNB)

DIE ROLLE DER KATHOLISCHEN KIRCHE

Das geistige Zentrum des Antijosephinismus war das Priesterseminar in Brixen, eine der wichtigsten Stätten für die Ausbildung des Klerus in Österreich, die nach der Aufhebung der theologischen Studien in Innsbruck im Jahr 1823 errichtet wurde. Dort unterrichteten, berufen von Fürstbischof Bernhard Vinzenz Gasser (reg. 1856–1879)[12], einem vehementen Verteidiger des Herz-Jesu-Kultes, Franz Josef Rudigier und Josef Feßler[13]. Sie bildeten den Kern einer neuen Generation im österreichischen Klerus, der eine Stärkung des Katholizismus zum Ziel hatte. Diese Gruppe mit Gasser, Rudigier, Feßler und Fürstbischof Bernhard Galura (reg. 1829–1856)[14] sollte das kirchliche Leben Österreichs nach der Revolution wesentlich mitbestimmen, da drei österreichische Bistümer mit Absolventen des Brixener Seminars besetzt wurden: 1852 Linz mit Franz Josef Rudigier (1811–1884), 1856 Brixen mit Vinzenz Gasser (1809–1879) und schließlich 1864 St. Pölten mit Josef Feßler (1813–1872). Enge Beziehungen bestanden zwischen dieser Gruppe und dem ab 1853 amtierenden Fürsterzbischof von Wien, Josef Othmar von Rauscher (1797–1875). Feßler, Rudigier, Gasser und Johann Baptist Zwerger (Seckau) kamen aus Tirol und Vorarlberg und brachten ein starkes anti-liberales Bewußtsein mit[15].

Vinzenz Gasser, Fürstbischof von Brixen zwischen 1856 und 1879, fungierte ohne Zweifel als die dominierendste Person in der Tiroler Kirchenpolitik des 19. Jahrhunderts sowie als unangefochtener Führer der konservativen Partei. Die Gründung katholischer Schulen (z.B. „Vinzentinum" in Brixen) ist vor allem in Zusammenhang des Kampfes um die Bildungshoheit in den Städten zu sehen. In diesem Kontext sind Rückgriffe auf identitätsstiftende Mythen des Mittelalters (im konkreten Fall bezogen auf die pädagogischen Notwendigkeiten eines Knabenseminars) zu bemerken, etwa im „Theatersaal" des „Vinzentinums". Der Vorhang wurde von Edmund von Wörndle 1883 gemalt[16]. Den Parzival-Zyklus nach Wolfram von Eschenbachs Heldengedicht schuf dieser Maler zusammen mit seinem Bruder August zwischen 1885 und 1888[17], angeregt durch den Dichter Karl Domanig und den Deutschprofessor Josef Seeber.

13 Vorarlberg und die „Erfindung" der regionalen Autonomie

DIE VIELFALT DER VORARLBERGER „LANDESMYTHEN"



Abb. 1: Georg Feurstein, Gipsmodell für ein (nicht ausgeführtes) Ehrguta-Denkmal in Bregenz (Bregenz, VLM)

Christoph Anton Walser (1783–1855), Stadtpfarrer von Bregenz, wurde besonders durch sein Mundart-Epos „Ehrguta" bekannt. In dieser erstmals 1825 veröffentlichten Dichtung schildert er, wie eine einfache Frau im Jahr 1408 dem Grafen von Bregenz die Angriffspläne des „Bundes ob dem See" verriet und so dessen Niederlage verursacht haben soll. Allerdings machte er dabei aus dem Sieg des Adels über die Bauern einen Sieg der tapferen Bürger über fremde Aufrührer[1]. Ehrguta-Schauspiele („Ehrguta, die Heimatlose") wurden in den Jahren 1828, 1840 und 1900 in unterschiedlichen Versionen aufgeführt, die Protagonistin aber jeweils als „patriotische Retterin von Bregenz"[2] gefeiert, der die Vertreibung der Appenzeller zu verdanken war. Im Jahr 1852 beschrieb Joseph Bergmann die sagenhafte Überlieferung der Ehrguta (Ehreguta), der Retterin der Stadt Bregenz in den Appenzellerkriegen. Die Ehrguta-Sage wird bereits im „Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst" 1817[3] erzählt, am Ende des Jahrhunderts auch bei Zöhrer 1890[4]. In der bildenden Kunst ist vor allem Georg Feursteins (1840–1904) Gipsmodell für ein (nicht ausgeführtes) Ehrguta-Denkmal in Bregenz (Abb. 1)[5], eine stehende Frau mit Wappenschild, hervorzuheben. Hans Piffrader (1888–1950) machte unter dem Titel „Der Heimat treu" die mythische Gestalt zum Thema seiner Skulptur am alten Landtagsgebäude[6].

DER SCHWEDENKRIEG DES JAHRES 1647

Georg Feursteins „Die Schlacht an der Roten Egg"[7] (Abb. 2), ein Gipsmodell für ein Relief, zeigt eine wilde Frauengruppe, die mit Heugabeln bewaffnet auf die Schweden einstürmt. Das Ereignis bezeichnet die sagenhafte Vertreibung der Schweden durch die Bregenzerwälderinnen „an der Roten Egg" im Jahr 1647, ein äußerst populäres Thema in der regionalen Geschichtsdarstellung (bis hin zu Postkartenillustrationen), das mit anderen legendären „Taten" von Vorarlberger Frauen zusammengesehen wurde – mit der Vertreibung der Franzosen durch die Sulzbergerinnen (1744) und dem „Weiberaufstand von Krumbach" (1807)[8].



Abb. 2: Georg Feurstein, Gipsmodell für das Relief „Die Schlacht an der Roten Egg" (Bregenz, VLM)

DER GALLUSMYTHOS ALS AUSDRUCK DES RELIGIÖSEN LANDESGEDÄCHTNISSES

Die Legende des hl. Gallus (7. Jahrhundert) verkörpert die religiöse Facette im Rahmen der „Landesidentität". Diese wurde etwa in einem Gemälde Wilhelm Dürrs d.Ä. in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe[9] (1861) aktualisiert, indem der predigende Heilige den Typus des hl. Franz Xaver aus Rubens' bekanntem Gemälde „Die Wunder des hl. Franz Xa-

ver" (um 1616/1617) im Wiener Kunsthistorischen Museum[10] wörtlich zitiert. Ein weiteres wichtiges Beispiel in diesem Zusammenhang ist Franz Bertles (1828–1883) „Gallus wirft die Götzenbilder in den Bodensee", das neue Hochaltargemälde für die Pfarrkirche St. Gallenkirch (1862)[11]: Der Heilige ist gerade dabei, den Teil eines Götzenbildes vor den Augen der kriegerischen Alemannen in den See zu werfen. Eine Instrumentalisierung des Gallus- und Kolumbanmythos erfolgte freilich auch von Schweizer Seite aus[12]. Ein spätes Beispiel für die Bedeutung des Heiligenkults ist Albert Bechtolds „St. Gallus", ein Originalholzschnitt (Handdruck) aus dem Jahr 1919[13].

Im Jahr 1854 erstand die Mehrerau (bei Bregenz) wieder als Kloster, da es die 1841 aus der Schweiz vertriebenen Mönche aus Wettingen besiedelten. Da Wettingen nicht weit vom Stammsitz der Habsburger[14] lag, genehmigte Kaiser Franz Joseph I. den von dort kommenden Mönchen die Niederlassung in Vorarlberg[15]. Die 1888 geweihte Kongregationskapelle der Mehrerau wurde 1887 von Franz Xaver Kolb aus Ellwangen ausgemalt: Das Programm ist auf die „Marianische Kongregation" und auf das „Collegium Sancti Bernardi" abgestimmt, unter anderem mit Szenen aus dem Leben des hl. Bernhard, mit Maria als Sitz der Weisheit, dem „Apostolischen Glaubensbekenntnis" zu beiden Seiten der Hochwände über dem Altar und Päpsten in den Zwickeln der Arkaden als Mosaikimitation[16].

Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang weiters die Wallfahrtskirche auf dem Gebhardsberg in Bregenz mit der malerischen Ausstattung (1895/1896) durch Hanns Martin und Gebhard Fugel (München): Der Chor zeigt den Kirchenpatron Gebhard mit der Ansicht von Bregenz, die Langhausgewölbe stellen den Eintritt des Heiligen in die bischöfliche Schule des hl. Konrad in Konstanz, die Grundsteinlegung des Klosters Petershausen und die Heimkehr Gebhards aus Rom mit den Reliquien des hl. Papstes Gregor I. dar.

Den Höhepunkt der kirchlichen Ikonographie des Landes markiert zweifellos die Pfarrkirche Au im Bregenzerwald: Die Fresken mit der Darstellung der „Vorarlbergia sancta" im Langhaus malte Waldemar Kolmsperger jun. (1881–1952) im Jahr 1923: Um den thronenden Christus erscheint in einer Kreiskomposition eine große Heiligenschar im Verein mit den Kirchen-, Orts- und Lokalpatronen sowie den Vorarlberger Landespatronen[17].

DER DENKMALKULT ALS VISUALISIERUNG DER VERTEIDIGUNG DES LANDES

1752 wurde Vorarlberg verwaltungsmäßig von Tirol getrennt und bis 1782 der vorderösterreichischen Metropole Freiburg/B. unterstellt. Die Reformen Maria Theresias und Josephs II. führten zu einem Abbau der demokratischen Elemente im Land. Die Städte verloren Privilegien und Selbstverwaltung. Bereits vor den Franzosenkriegen ist von der „Vorarlberger

Nation" die Rede, als der k.k. Hofkommissär Ignaz Anton von Indermaur am 20. Dezember 1790 den Landtag zu Feldkirch mit einem Hinweis auf die Tugenden der Vorarlberger Stände und die „Nation Vorarlberg" schloß[18].

Die Erinnerung an die Befreiungskriege und die Gefechte bei Feldkirch (1799) ist vor allem in Denkmälern ablesbar, besonders im Monument für den Landammann Hauptmann Johann Josef Batlogg (1751–1800) in Schruns (um 1900), gestaltet als Büste auf einem Felsen[19], im Standbild (auf einem Brunnen) Major Bernhard Riedmillers in Bludenz (mit ausgestrecktem Degen in der Rechten) aus dem Jahr 1905 von Georg Matt[20], im Denkmalobelisken für Major Josef Siegmund Nachbauer in Rankweil (1909)[21] sowie besonders im Obelisk am Veitskapf in Feldkirch („Vaterlandsverteidigerdenkmal"), der folgende Inschrift enthält: „DEN / HELDENMÜTHIGEN / VERTHEIDIGERN / FELDKIRCH'S / VOM MÄRZ 1799. / ERRICHTET 1899.". Die Sockelinschrift präzisiert den historischen Hintergrund: „Hier kämpfte General Jellačić am 22. u. / 23. März 1799 siegreich gegen Massenas / Übermacht. / Sieben Compagnien Vorarl- / berger Landesschützen theilten den ruhm- / vollen Sieg mit den österreichischen Truppen. / Die Stadt Feldkirch hat dieses Denk- / mal im fünfzigsten Regierungsjahre / des obersten Kriegsherrn / Kaiser Franz Joseph I. / zu errichten beschlossen."[22]: Regionale Gedächtnissetzung (1799) und Kaiserjubiläum (1899) werden hier bewußt zur Deckung gebracht. Ein weiteres Denkmal ist das 1851 in Bregenz errichtete Monument für Feldmarschall-Leutnant Friedrich Freiherr von Hotze († 1799) bei der Stadtpfarrkirche St. Gallus[23].



Abb. 3: Norbert Pfretzschner, Gipsentwurf für das Denkmal zu Ehren von Anton Schneider (Bregenz, VLM)

Durch den Frieden von Preßburg fiel Vorarlberg 1805 an Bayern. Ein Jahr später wurde Vorarlberg von Tirol getrennt, der bayerischen Provinz Schwaben einverleibt und 1808 dem Illerkreis zugeschlagen[24]. Als die Tiroler Erhebung unter Andreas Hofer auf Vorarlberg übergriff, trat am 9. Mai 1809 wieder ein Vorarlberger Landtag zusammen. Wenig später wurde der aufklärerisch gesinnte Dr. Anton Schneider zum Landeskommissär (Landeshauptmann) gewählt[25]. Nachdem im Juli 1809 die Vorarlberger Erhebung zusammen-



Abb. 4: Bregenz, Denkmal für Anton Schneider von Georg Matt, 1909 (Bregenz, VLM)

brach, wurden Schneider und andere Anführer gefangengenommen, aber nicht wie Andreas Hofer an Frankreich ausgeliefert, sondern bis 1810 in bayerischen Gefängnissen festgehalten. Metternich verdächtigte Schneider der Teilnahme am „Alpenbund" Erzherzog Johanns und kerkerte ihn 1813/1814 auf der berüchtigten Festung Spielberg bei Brünn ein. 1820 starb er während eines Kuraufenthaltes in Graubünden[26]. Schneider wurde erst im späten 19. Jahrhundert „wiederentdeckt" und als Vorarlberger Landesverteidiger mythisiert. Der Anstoß zu einem Denkmal zu seinen Ehren kam vom Verein der Vorarlberger in Wien. Ein erstes Komitee wurde 1892 gegründet; 1904 bildeten die Bregenzer Bürger erneut einen Denkmalausschuß, doch dann zogen sich die „Klerikalen" vom Ausschuß zurück und Schneider wurde als Feigling, Betrüger und Ehebrecher abgestempelt[27]. Ein Gipsentwurf von Norbert Pfretzschner (1850–1927) für das Schneider-Denkmal in Bregenz (Abb. 3)[28] formuliert den traditionellen Typus eines Paares, das eine Säule bekränzt. Noch vor der geplanten Enthüllung des Denkmals, eines Werkes von Georg Matt, anläßlich des Kaiserbesuchs 1909[29] (Abb. 4) sorgte im Jahr 1907 das „Memorandum in Sachen der Errichtung eines Anton Schneider-Denkmals" von Anna Hensler für eine Diskreditierung Schneiders[30], sodaß die Enthüllung verschoben und schließlich ein Jahr später – am 10. Juli 1910 – am Kornmarktplatz ohne besondere Öffentlichkeit durchgeführt werden mußte[31]. Schneider gehört letztlich zu den „vergessenen Helden der vaterländischen Geschichte"[32]. Hormayr widmete ihm 1820 einen panegyrischen Nachruf, und Robert Byr machte ihn 1865 zum Romanhelden in seinem Buch „Anno Neun und Dreizehn"[33].

DIE ZEIT NACH DER BEFREIUNG (1814) UND DIE NEUE SELBSTÄNDIGKEIT DES LANDES

Als im Pariser Vertrag vom 3. Juni 1814 Vorarlberg wieder österreichisch wurde, war dies ein Anlaß zu großen Feierlichkeiten. Dies demonstrieren auch zwei bekannte Aquarelle des Kaplans Johann Nepomuk Walcher im Vorarlberger Landesmuseum in Bregenz: Die eine Graphik zeigt die Freude über die zu Ende gegangene französisch-bayerische Herrschaft („Das Bild des Kaisers Franz wird in Prozession zur Pfarrkirche von Bregenz gebracht am 24. Juli 1814")[34]: Auf dem Kissen neben Kaiser Franz I. befindet sich die Krone des Heiligen Römischen Reiches (!). Im Vordergrund tragen vier Männer mit Helmbuschen ein großes Bildnis des Herrschers. Die entsprechende Legende besagt, daß die Bürger von Bregenz das Kaiserporträt in großer Feierlichkeit in die Pfarrkirche tragen, wo sie Gott ein Dankopfer darbringen. Als Pendant dazu fertigte Walcher ein Aquarell[35] mit dem Titel „Der Weinbrunnen in der Stadt Bregenz zur Feier der Rückkehr zu Österreich am 2. Juli 1814" an.

Diese Rückkehr Vorarlbergs zu Österreich wurde mit Feiern und Gesängen zelebriert, etwa mit Balthasar Aberers „Gesang zur Feyer der hoechst erfreulichen Uebergabe Vorarlbergs an Se. kaiserl. koenigl. apostol. Majestaet Franz I." (Bregenz 1814)[36]. Der patriotische Eifer anläßlich der Rückkehr des Landes zu Österreich überstieg alles bisher Dagewesene. Das Bild des Kaisers wurde auf dem Platz vor dem Magistratsgebäude in Bregenz zur Schau gestellt und angebetet (!)[37]. Vom 14. bis 18. Oktober 1815 hielt sich Franz anläßlich der Rückreise von Paris in Vorarlberg auf. Die Bewohner von Feldkirch wollten ihn bei dieser Gelegenheit – aus dem Gefühl der Untertänigkeit heraus – durch die Stadt tragen (!), was dieser aber ablehnte[38].

Am 12. Mai 1816 führte der Kaiser die ständische Verfassung nach der Form, wie sie 1805 bestanden hatte, wieder ein. Sie blieb aber weitgehend funktionslos, und somit kam es nicht zu einem ständischen Machtzuwachs. Die politische Unzufriedenheit der Bevölkerung gipfelte in der Revolution des Jahres 1848: Durch die oktroyierte Märzverfassung verlor Vorarlberg abermals seine Selbständigkeit und wurde mit Tirol zu einem Kronland vereinigt. Beide Länder erhielten einen gemeinsamen (allerdings nie einberufenen) Landtag[39]. Das Februarpatent (1861) machte aus dem nach Selbständigkeit strebenden Vorarlberg wieder ein selbständiges Land, und es erhielt einen eigenen (nach dem Zensuswahlrecht gewählten) Landtag, der erstmals am 6. April 1861 zusammentrat[40]. In den Jahren 1907 und 1909 wurde vehement die Forderung nach einer eigenen politischen Landesstelle, also einer Landesregierung, erhoben[41].

DIE INSTITUTIONELLE VERANKERUNG DER LANDESIDENTITÄT

Bereits im Verlauf des 18. Jahrhunderts lassen sich erste Ansätze eines „Vorarlberg-Bewußtseins" feststellen, wobei die Kriegsjahre zwischen 1796 und 1801 der wichtigste Anlaß zur Bildung einer engeren Gemeinschaft waren. Allerdings gab es eine „(...) direkte, sinnlich wahrnehmbare Erfahrung des Lebensraumes >Vorarlberg< (...)"[42] vor 1800 für die überwiegende Bevölkerungsmehrheit nicht, wobei auch nach 1805 nur die Eliten (und hier vor allem die Stände) als Träger des Landesbewußtseins anzusprechen sind[43]. Die identitätsstiftenden Symbole, die im Kampf gegen Bayern Verwendung fanden, waren fast ausschließlich „österreichisch" und blieben auf Kaiser Franz II. (I.), die Monarchie und ihre Insignien beschränkt, wurde doch die bayerische Herrschaft nie unter Hinweis auf die Selbständigkeit des Landes bekämpft, sondern unter Bezug auf die Loyalität zum österreichischen Kaiserhaus[44].

Die Gründung des Vorarlberger Museumsvereins (als „Museums-Verein für Vorarlberg") erfolgte am 15. November 1857 in Bregenz[45]. Bereits 1823 war unter Federführung liberaler

Industrieller die Gründung eines Landesmuseums diskutiert worden[46] – konzipiert auch als Demonstration der Eigenständigkeit Vorarlbergs. Auf dem Boden des Landesmuseumsvereins[47], dessen Führungsgremium von den Fabrikanten Ganahl, Ulmer und Salzmann finanziert wurde, und dessen Ziel eine Stärkung des Landesbewußtseins und die „(…) Schaffung einer historischen Legitimation der Vorarlberger Identität (…)“[48] war, gedieh die Heimatschutzbewegung: 1904 entstand in Egg ein entsprechendes Museum, und drei Jahre später erfolgte die Gründung des Heimatschutzvereins Montafon. Im Jahr 1912 gründete man den Museums- und Heimatschutzverein Feldkirch. Besonders die Handelskammer, der Landesmuseumsverein und der Landtag (ab 1861) trugen dazu bei, daß Vorarlberg letztlich als territoriale und politische Realität von einem großen Teil der Bevölkerung wahrgenommen werden konnte[49].

Die erste gedruckte Landesgeschichte aus dem Jahr 1839 (!), in drei Bänden posthum von Meinrad Merkle herausgegeben, stammt von Franz Josef Weizenegger (1784–1822), dessen Tätigkeit gleichsam den „Beginn der Vorarlberger Geschichtsschreibung“[50] markiert. In stiller Opposition gegen den habsburgischen Zentralismus entwickelte sich – wie in vielen anderen Ländern – eine Förderung der Traditionen eigener Geschichte. Bereits vor Weizenegger zeigt Joseph Bitschnaus Chronik der Franzosenkriege (1807/1808) eine Auseinandersetzung mit der eigenen Historie.

Neben der Aktualität der frühneuzeitlichen Geschichte ist die Vergangenheit Vorarlbergs unmittelbar mit dem Erbe der Römerzeit verbunden – besonders in der Person von Samuel Jenny (1837–1901), des Leiters der Fabriken in Hard und Lustenau, Ausschußmitglied der Vorarlberger Handelskammer und führend im Vorarlberger Landesmuseumsverein tätig[51]. 1898 erschien nach vielen Forschungen zur römischen Geschichte des Landes seine umfassende Topographie von Brigantium[52]. Die anfänglich vorherrschende Ausrichtung des Landesmuseumsvereines auf die Erforschung der römischen Geschichte (und nicht so sehr der vorarlbergischen Landeskunde, die erst ab 1872 verstärkt in den Blickpunkt trat)[53] kann auch als liberale Demonstration gegen den Alleinvertretungsanspruch der Katholisch-Konservativen verstanden werden[54].

Einen prominenten Platz beanspruchte die Entdeckung und Erforschung des regionalen Lied- und Sagengutes. Der Sagenforscher Franz Josef Vonbun sammelte Landessagen, die 1847 erstmals im Druck erschienen. Einen wichtigen kulturpolitischen Markstein markiert die Vorarlberger Landesausstellung (1887), welche die historische und kulturelle Eigenart sowie die wirtschaftliche Kraft des Landes Vorarlberg anschaulich demonstrierte[55].

DIE „LANDESJAHRHUNDERTFEIER" 1909

Im Jahr 1909 jährte sich der Vorarlberger Aufstand gegen die bayerische Herrschaft zum hundertsten Mal. Aus diesem Anlaß war ursprünglich vorgesehen, eine *gemeinsame Feier* für Tirol und Vorarlberg zu veranstalten[56]. Allerdings war der Aufstand des Jahres 1809 kein annähernd so entscheidendes Datum im Rahmen der Vorarlberger Identitätsbildung wie der Sieg im Jahr 1799. Die Jahrhundertfeier war vor allem als Darstellung der *Eigenständigkeit* der Geschichte Vorarlbergs – bei aller Verbundenheit mit Österreich – konzipiert[57]. Über Einladung von Landeshauptmann Adolf Rhomberg trat ein eigenes Festkomitee zusammen, wodurch die Festivität den Charakter einer „(…) Demonstration in Hinblick auf die Erhebung Vorarlbergs zu einem eigenen Kronland (…)"[58] gewann. Die eigentliche wissenschaftliche Bearbeitung oblag dem Landesarchivar Viktor Kleiner und dem Gymnasialprofessor Ferdinand Hirn. Eine – nach damaligen Maßstäben – moderne Werbekampagne (mit Plakaten, Prospekten und Presseaussendungen) begleitete dieses erfolgreiche Unternehmen. Die Feiern für Tirol und Vorarlberg wurden auch publizistisch entsprechend propagiert („Kaiser Franz Joseph in Tirol und Vorarlberg. Ein Gedenkbuch für die Schuljugend von Tirol und Vorarlberg" [Innsbruck o.J. (1916)])[59]. Einem Bericht des Festkomitees ist auch zu entnehmen, daß dem volksbildnerischen Wert des Umzuges und der damit verbundenen Darstellung der Geschichte Vorarlbergs besonderer Wert beigemessen wurde. Franz Reiter (1875–1918) gestaltete das entsprechende Plakat zu dieser Feier nicht ohne Grund mit dem Motiv eines zur Abwehr bereiten und auf sein Gewehr gestützten Kämpfers vor dem Bregenzer Deuringschlössle[60]. Das Vorarlberger Landesmuseum besitzt den Nachlaß dieses Künstlers und die für die Vorarlberger Landesre-



Abb. 5: Franz Reiter, „Banner hoch", Entwurf für den Bregenzer Landtagssaal, um 1910 (Bregenz, VLM)



Abb. 6: „Der Kaiser anläßlich der 100-Jahr-Befreiungsfeier in Bregenz", Fotografie, 1909 (Wien, ÖNB)

gierung angefertigten großformatigen Bilder wie das für den Landtagssaal bestimmte und mit dem Titel „Banner hoch" versehene (Entwurf für den Landtagssaal, um 1910) [Abb. 5][61]. Eine offizielle Festpostkarten-Serie zur Feier erschien im Verlag Johann Nepomuk Teutsch[62]. Eine weitere Fotoserie des historischen Festzuges vom 30. August 1909 mit 1600 kostümierten Teilnehmern wird im Vorarlberger Landesmuseum aufbewahrt[63] (vgl. auch „Der Kaiser anläßlich der 100-Jahr-Befreiungsfeier in Bregenz", 1909[64] [Abb. 6]).

Ähnliche Motive wie in der Serie Teutschs sind in der offiziellen „Festschrift zur Jahrhundert-Feier 1809–1909 des Landes Vorarlberg in Bregenz, 30.–31. August"[65] anzutreffen. Der Buchschmuck des mit Lithographien versehenen Werkes stammt von Prof. Johann Jelinek, der Text von Landesarchivar Viktor Kleiner. Die Einleitung beschwört die ruhmreiche Vergangenheit, „Das Jahr 1809. Welche Fülle von Vaterlandsliebe und Heldentum!"[66], und nimmt auch auf die Person Anton Schneiders Bezug: „(…) In welcher Weise die Tapferkeit der Vorarlberger während der Erhebung zu beurteilen ist, geht aus einem Briefe Hormayrs an Dr. Schneider hervor, der erklärt, daß Kaiser Franz >die Taten der Vorarlberger rühme und über jene der Tiroler erhebe.< (…)"[67]. Am Schluß des Textes ist zu lesen: „(…) Mit den Tirolern gebührt den Vorarlbergern gleiches Lob der Tapferkeit, Anhänglichkeit und Liebe zu Fürst und Vaterland und mit voller Berechtigung feiert Vorarlberg ebenso wie sein Nachbarland das Zentennarium der Freiheitskämpfe von 1809. (…)".



Abb. 7: „Festschrift zur Jahrhundert-Feier 1809–1909 des Landes Vorarlberg in Bregenz, 30.–31. August" (1909), „Die heiligen Kolumban und Gallus", Lithographie (Bregenz, VLM)

Die 14 Hauptgruppen der Feier verkörpern die historischen Hauptthemen Vorarlbergs[68]:

1. „Zugsherold mit Banner"
2. „Römischer Handelszug"
3. „Allemannische Siedlung"

4a. „Die heiligen Kolumban und Gallus" (Abb. 7)[69] (Die beiden Heiligen lassen sich in Bregenz nieder)

4b. „St. Gebhard und der Gaugraf" (Gebhard besucht Bregenz)

5a. „Die Grafen von Montfort"[70]

5b. „Die Minnesängerzeit"

5c. „Gräflicher Jagdzug"

6. „Die Besitznahme der Herrschaft Feldkirch" (Österreich nimmt von der Herrschaft Feldkirch Besitz)

7a. „Appenzeller Krieg" (1405–1408)[71]

7b/c. „Ehrguta" (Ehrguta, gefolgt vom Bundesheer des schwäbischen St. Georgenschildes)

8. „Herzog Friedrich >mit der leeren Tasche<" (Der Herzog kommt mit seinem Gefolge nach Bludenz)

9a. „Schwedenkrieg"
9b. „Die Bregenzerwälderinnen" (Das Schwedenheer wird im Dreißigjährigen Krieg an der >Roten Egg< von den Bregenzerwälderinnen vernichtet. Diese kehren mit Waffen und den gefangenen Schweden heim)
9c. „Schwedische Soldaten"
9c. „General Wrangel"
9c. „Zigeunergruppe"
10a. „Durchfuhrhandel"
10b. „Gewerbebetrieb im 18. Jahrhundert" (Zünfte im 18. Jahrhundert)
10c. „Einfuhrhandel"
11. „Landesverteidiger aus der Zeit der Befreiungskriege" (an der Spitze die siegreichen Anführer von 1800 sowie die Führer des Aufstandes von 1809)
12a. „Anmarsch der Feinde im Jahre 1809"
12b. „Einzug der siegreichen Landesverteidiger"
13. „Landestrachten" (historische Landestrachten)
14. „Allegorische Festgruppe" (als abschließendes Bild; auf dem Festwagen: „Huldigung der >Austria< durch die >Vorarlbergia< und die >Brigantia<")[71]

In der Festschrift ist betreffend die letzte Gruppe zu lesen: „Der ganze Festzug, zur Erinnerung an die Freiheitskämpfe und die patriotische Erhebung Vorarlbergs im Jahre 1809 veranstaltet, soll nach dem Wunsche des Volkes auch eine Huldigung Vorarlbergs für Seine k. und k. Apostolische Majestät den Kaiser Franz Joseph I. bilden, der dieses Landesfest mit Allerhöchst seinem Besuche zu beehren geruht. (…) Wie unsere Väter dem geliebten Kaiser Franz jubelnd ihre Huldigung darbrachten, als Vorarlberg nach achtjähriger Trennung im Jahre 1814 an das Erzhaus Österreich zurückkam, wie sie begeistert den Tag begrüßten, an dem Österreichs Doppelaar wieder seine Schwingen über das Land vor dem Arlberge ausbreitete, so schlagen jetzt die Herzen des gesamten Vorarlberger Volkes jubelnd dem geliebten Monarchen entgegen, der an seinem Freudenfeste persönlich Anteil nimmt und in feierlicher Weise mit ihm die Erinnerung an die patriotische Erhebung Vorarlbergs im Jahre 1809 begeht." (Kleiner). Viktor Kleiners Darstellung beschwört hier verklärend die historische Situation des Jahres 1809 und die zum Teil schwerwiegenden Differenzen zwischen Ober- und Unterland. Eine historisch präzisere Darstellung lag nicht im Interesse der Festzugsorganisatoren, denen die *Darstellung der Eigenständigkeit der Vorarlberger Geschichte* bei aller Verbundenheit mit Österreich das wichtigste Anliegen war, wobei vor allem der Beitrag Vorarlbergs zur Wiederherstellung der Einheit Österreichs Betonung fand[71].

LANDSCHAFTSKUNST UND IDENTITÄTSSTIFTUNG

Besonders in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erschien eine Reihe von „Reisehandbüchern", die mit dem in Schwung kommenden Fremdenverkehr und dem aufblühenden Tourismus zusammenhängt[74]. Als Beispiele für eine „weitwinkelige" Darstellung der Stadt Bregenz von einem Standpunkt, der einen *maximalen* Ausschnitt von Stadt und Umland zeigt, können Alois Elmereichs „Bregenz von der Klause aus" (1822)[75] und Franz R. von Schidlachs „Bregenz im Jahr 1843" aus dem Jahr 1843[76] gelten. Zu nennen sind zudem die „Vorarlberger Ortsansichten", Holzstiche aus dem Jahr 1872 mit verschiedenen Ansichten auf einem Blatt[77].

TRACHTENDARSTELLUNGEN ALS AUSDRUCK REGIONALER VIELFALT

Wie auch in den anderen österreichischen Ländern spielen *regionale Eigenarten* besonders in der jeweiligen Kleidung eine große Rolle. Es gab im 19. Jahrhundert keine spezielle Tracht, die Vorarlberg in seiner *Gesamtheit* repräsentierte, sondern nur eine *Vielzahl* der Trachten – der regionalen Auffächerung entsprechend. Bedeutend ist hier vor allem die Tracht der Bregenzerwälder, die gleichsam als eigene „Nation" galten[78]. Der konservative „Naturfreund" Leopold Höhl fand im späten 19. Jahrhundert bei seinen „Wanderungen durch Vorarlberg" „(…) eine merkwürdige, gewissermaßen erschöpfende Mannigfaltigkeit in Bezug auf die Bevölkerung und deren Thätigkeit, in Bezug auf Landschaft, Thalbildung und klimatische Verhältnisse (…)"[79]. Dominierend ist hier die Feststellung der Spezifika der einzelnen Täler und Regionen, was letztlich dazu führte, daß sich in der Literatur weit mehr Beschreibungen des spezifischen „Volkscharakters" der *einzelnen Regionen* finden als von Vorarlberg in seiner Gesamtheit[80]. Dies wird auch durch die Trachtenserien bestätigt: Eine frühe Folge stellt ein Büchlein mit zwölf Trachtenbildern aus Vorarlberg, dem Allgäu und dem Walsertal dar (um 1800), zusammengeheftet in marmoriertem Einband. Pro Seite ist jeweils ein Paar einander gegenüber dargestellt[81]. Den Gesichtspunkt der regionalen Trachten betonen die Volkstrachtenserien, und hier besonders das Blatt „VORARLBERG / Klosterthal.", eine Lithographie von Albert Kretschmer (1825–1891), gedruckt in der Anstalt J. G. Bach (Leipzig)[82], oder die „Trachten von Bludenz und seiner Umgebung", gedruckt bei Johann Rauh im Verlag L. T. Neumann (Wien)[83]. Einen anderen Blick von „außen" auf die Vorarlberger Eigenheiten verkörpert ein kolorierter und qualitätvoller Holzstich (nach Johann Makloth) mit einem Mädchen aus dem Montafon (1877)[84], bezeichnet mit „Mädchen aus Montafun (sic!) in Vorarlberg".



Abb. 8: Franz Bertle, „Montafonerin in Landestracht", Gemälde, 1859 (Bregenz, VLM)



Abb. 9: J. Feuerstein, „Montafonerinen", Lithographie (Bregenz, VLM)

In der Gemäldeproduktion[85] ist ebenfalls eine ungewöhnliche Betonung der Trachten zu bemerken, etwa in Franz Bertles (1828–1883) „Montafonerin in Landestracht" (1859) [Abb. 8][86]: Dieses Gemälde wurde 1879 im Rahmen einer tirolerisch-vorarlbergischen Kunstausstellung in der Innsbrucker Universität präsentiert. In diese Kategorie des in Vorarlberg besonders häufig anzutreffenden Trachtenporträts (als Kombination einer Trachtendarstellung mit einer Innenraumszene) gehört auch Luise Henriette von Martens' „Bregenzerwälderin" (1861)[87] als hochovales Porträt. In Lithographien, wie in J. Feuersteins Lithographie „Montafonerinen"[88] (Abb. 9), wurden die Trachten publikumswirksam verbreitet.



14 Die Steiermark – Erzherzog Johann und die Vielfalt der städtischen Erinnerungskultur

„Die Gegenwart hat mich niemals (…) gekümmert, wohl aber die Zukunft.“[1]

DIE WIEDERBELEBUNG DER GESCHICHTSMALEREI DURCH ERZHERZOG JOHANN

Die vielfältigen Anregungen Joseph Freiherr von Hormayrs zur Belebung der Geschichtsmalerei blieben nicht nur theoretischer Natur, sondern erfuhren auch eine *praktische Umsetzung* im Sinne einer „Anwendung der redenden und bildenden Kunst auf vaterländische Gegenstände“[2]. Dies wird auch daran deutlich, daß Erzherzog Johann (1782–1859) – ausgehend von Anton Petters „bräutlicher Zusammenkunft Maxens und Mariens von Burgund“[3] – „(…) 24 classische Geschichtsmomente aus dem >Österreichischen Plutarch<, durch einen Kranz hoffnungsvoller Künstler, theils für sein reichausgestattetes Portefeuille, theils für Wand und Decke seines romantischen Landsitzes Thernberg (…)“[4] ausführen lassen wollte. Der Erzherzog beabsichtigte somit, den großen Saal auf Schloß Thernberg in Niederösterreich mit denkwürdigen „Momenten“ aus der Geschichte des Herrscherhauses ausstatten zu lassen. Im Jahr 1807 hatte Erzherzog Johann das Schloß erworben und dort seine Sammlungen untergebracht[5]. Die umfassenden Bestände, die in den Räumen dieses Schlosses (großer Saal und 14 Gemächer) versammelt waren, sind mit der Gründung des Grazer „Joanneum“ dorthin übersiedelt worden. Ein kleinerer Teil ging an die Fürst Liechtensteinische Gemäldegalerie auf Schloß Seebenstein. Verschiedene Ansichten, die als großflächige Wandmalereien in einigen Räumen des Schlosses vorhanden waren, sind als Verluste zu beklagen[6].

ANTON PETTERS GEMÄLDE „BEGEGNUNG ZWISCHEN MAXIMILIAN UND MARIA VON BURGUND“

Wesentlicher Teil der Ausstattung des Schlosses Thernberg waren Gemälde, die von Erzherzog Johann in Auftrag gegeben wurden: Das prominenteste Werk ist ohne Zweifel Anton Petters „Begegnung Maximilians mit Maria von Burgund in Gent 1477“ aus dem Jahr 1813[7], das Caroline Pichler zu zwei Sonetten anregte: Am 18. August 1477 traf Maximilian in der flandrischen Hauptstadt ein, wo er noch am gleichen Abend seiner Braut, der Herzogin Maria von Burgund, im Stadtschloß begegnete und den Heiratsvertrag unterzeichnete. Anton Petter hat die intime Begegnung des Brautpaares in den Mittelpunkt gestellt. Begleitet von Fackelträgern

unter seinen Gefolgsleuten und in Anwesenheit der Hofdamen der Braut wird die Szene wie auf einer Bühne geschildert. Die Herzogin ist mit einem weiß-goldenen Brokatgewand mit reichem Schmuck und Krone, ihre Mutter mit einem weiten Mantelumhang und der burgundischen Haube bekleidet. Auf Kosten des Erzherzogs wurde diese Szene für den Maler von Schauspielern im Theater an der Wien nachgestellt: „(…) Der Künstler hat dazu unermüdete Studien gemacht, und sein königlicher Gönner, der Erzherzog, in dem prächtigen Theater an der Wien, die ganze Gruppe, mit derselben nächtlichen Fackelbeleuchtung zusammenstellen lassen. (…)"[8]. Ein „Lebendes Bild" fungierte somit als naturgetreue Vorlage für Petters Komposition. Quellenmäßig ist zudem nachweisbar, daß am 9. und 18. Februar 1815 (also zwei Jahre nach der Entstehung des Gemäldes) im Kärntnertor-Theater in Wien aus Anlaß einer „öffentlichen Aufführung zum Besten der Pflege armer Waisenkinder" ein vom adeligen Frauenverein veranstaltetes und vom Dekorationsdirektor Treml sowie vom künstlerischen Leiter Philipp von Stubenrauch angefertigtes „Lebendes Bild" in Szene gesetzt wurde, das Petters Gemälde mit vier anderen Bildern (unter anderem Werke von Raffael und Leonardo) kombinierte[9]. 1819 wurde Petters Gemälde (als erstes Werk) von Erzherzog Johann dem „Joanneum" geschenkt[10].

Neben dem genannten Gemälde können folgende Bilder für eine ursprüngliche Anbringung im großen Saal des Schlosses Thernberg in Anspruch genommen werden[11]:

- Karl Ruß, „Graf Rudolf, Zusammentreffen mit dem auf einem Versehgang befindlichen Priester"[12]
- Karl Ruß, „Herzog Leopold III. in der Schlacht bei Sempach"[13]
- Karl Ruß, „Der landflüchtige Herzog Friedrich von Tirol gibt sich seinen Untertanen zu erkennen"

Matthäus von Collin behandelt in seinem bekannten Artikel „Über die nationale Wesenheit der Kunst"[14] Sujets, die Johann (dem „Österreichischen Plutarch" zufolge) in Auftrag gegeben hatte. Im Anschluß daran heißt es bei Collin: „(…) Der große Saal im Schlosse obgedachter Ihrer kaiserlicher Hoheit (Erzherzog Johann [W.T.]) zu Therenberg (…) wird nun von eben jenen Künstlern mit den Tableaus anderer, darum nicht minder anziehender Augenblicke aus der Geschichte Habsburgs bemahlt. (…)"[15].

Zu dieser Ausstattung zählen folgende Werke:

- Rudolf von Habsburg und der Priester
- Rudolf an der Leiche Ottokars
- Rudolf von Habsburg vor Murten (Rudolf, ganz allein auf sich gestellt, gegen die Feinde kämpfend)[16]
- Rudolf stillt mit rohen Rüben seinen Hunger (Von Karl Ruß existiert ein entsprechendes Aquarell mit Feder von 1810 in Privatbesitz)[17]

- Leopold in der Schlacht von Sempach
- Friedrich „mit der leeren Tasche"[18]
- Andreas Baumkircher am Wiener Tor zu Wiener Neustadt
- Maximilian I. in der Hand der Flamen und in der Schlacht von Guinegate, 1477[19]
- Karl V. vor Algier
- Kaiser Ferdinand II. durch die Dampierrschen Kürassiere gerettet[20]
- Maria Theresias Landtag zu Preßburg 1741[21]

Die darin manifeste Leidenschaft des Erzherzogs für die Belebung der Historienmalerei muß im größeren Kontext gesehen werden. Nach der furchtbaren Niederlage Österreichs gegen Napoleon im Jahr 1809 kam Johann auf Freiherr von Hormayrs Anregungen zurück, nämlich „Leit-Bilder" zur österreichischen Geschichte zu schaffen. Es ging also nicht um eine neue Art der Landschaftsmalerei wie in der ersten Phase der Tätigkeit der „Kammermaler" (Johann Kniep), sondern um eine neue Qualität in der Auseinandersetzung mit der *eigenen* („vaterländischen") Geschichte. 1808 beauftragte Johann seinen damaligen Kammermaler Johann Kniep, Maler ausfindig zu machen, die geeignet wären, die Geschichte der Habsburger in Bildern darzustellen. Kniep wandte sich daraufhin an Karl Ruß und Anton Petter, die Johann vorgestellt wurden[22]. Ruß trat in der Folge an die Stelle von Kniep und wurde schließlich 1810 zum Kammermaler ernannt. Über die erste Begegnung mit Johann berichtet Karl Ruß: „(…) Bald darauf ließ mich der Erzherzog in die kaiserliche Burg rufen. Er lächelte über meine asiatischen Verbeugungen, (…). Er fragte mich, ob ich diesen oder jenen Autor über Vaterlandsgeschichte gelesen hätte und war so herablassend, die bezüglichen Bücher aus seiner Handbibliothek herbeizuholen. Lesen Sie fleißig, sagte der gütige Herr, indem er mir ein Papier gab, hier ist ein Aufsatz zu neun Kompositionen, zeigen Sie mir bald den Entwurf zur ersten. Freundschaftlich und ehrlich losten Petter und ich die 9 Zeichnungen. Die erste aber „Rudolf von Habsburgs Begegnung mit dem Priester" sollte jeder besonders komponieren. (…)"[23]. Die „Begegnung zwischen Rudolf und dem Priester" hat Ruß Hormayr und Wurzbach zufolge „(…) fünf Mal verschieden und einmal in Öl komponiert. (…)"[24].

DIE AUSSTATTUNG DES „BRANDHOFS" ALS „PERSÖNLICHES" PROGRAMM DES ERZHERZOGS

Der Brandhof bei Seewiesen in der Steiermark[25] ist einerseits ein Beispiel für die frühe Anwendung der Neugotik und andererseits – neben Schloß Thernberg – das zweite wichtige Beispiel für eine programmatische Verdichtung der (kunst-)politischen Vorstellungen Erz-

herzog Johanns. Der am 22. Juli 1818 erworbene Bau, ein ehemaliger Bauernhof, wurde – entsprechend den Vorstellungen des Erzherzogs – ab dem Jahr 1822 in großem Stil umgebaut. Bis um 1825 ließ Johann den „Speisesaal" ausstatten, der wie eine vereinfachte Version einiger Räume der „Franzensburg"[26] wirkt. Dieser ist mit Statuen der habsburgischen Ahnen geschmückt, die von Joseph Daniel Böhm (1794–1865) stammen[27]: Die Plastiken, Erzherzog Ferdinand von Tirol (der mit Philippine Welser vermählt war und somit ein ähnliches Schicksal wie Erzherzog Johann mit Anna Plochl erlebte)[28], Karl von Innerösterreich, Maximilian I. und Rudolf I. darstellend, stehen unter gotischen Baldachinen auf Konsolen, die von schildtragenden Engeln mit Wappen und (zum Teil) erzählenden Reliefs (mit entsprechenden Themenbezügen [bei Rudolf I. „Rudolf mit dem Priester", bei Maximilian I. „Maximilian in der Martinswand"]) gehalten werden. Die Hauptgruppe (um 1822) zeigt in der Mitte Kaiser Leopold II., der seinen Sohn, Kaiser Franz II. (I.), segnet, der wiederum von seinen Söhnen (Ferdinand und Franz Carl) flankiert wird. Stilistisches Vorbild hierfür war offensichtlich der um 1500 von der Wiener Töpferinnung nach St. Stephan gestiftete „Töpferaltar", der sich heute in der Filialkirche St. Helena in Baden befindet[29]. Die Programmatik des „Speisesaals" schließt in dieser Art der „Ahnenhuldigung" direkt an den „Habsburgersaal" der „Franzensburg" an. Das dynastisch ausgerichtete Programm weist zudem eine religiöse Verankerung auf, indem mit Sinn- und Bibelsprüchen auf die Glaubensstärke Erzherzog Johanns verwiesen wird.

Die Betonung der Religiosität ist auch das Leitmotiv des Altarbildes in der Kapelle des Brandhofes, das Christus und darunter die betend gegebenen Mitglieder der Dynastie, Franz II. (I.) im Krönungsornat und Erzherzog Johann im grauen Rock, zeigt. Ein Engel hält über Franz ein Szepter, über Johann Lorbeerkranz und Friedens(Zirben-)zweig. Zwischen beiden befindet sich die österreichische Kaiserkrone auf einem Postament, dahinter das Volk unter dem Lichtzeichen des Kreuzes und vor Johann ein imperialer Adler, der Bindenschild sowie ein Hund als Treuesymbol[30].

Die kostbaren Glasgemälde des Brandhofs lassen sich nach dem jeweiligen Ort der Anbringung in drei Gruppen gliedern – in die des „Speisesaals" (mit dem Treueverhältnis zur kaiserlichen Familie als Leitthema), der Kapelle und des „Jägerzimmers" (als Huldigung an den Menschen einfacher Lebensführung)[31]. Noch vor der Übersiedlung nach Laxenburg erhielt Gottlob Samuel Mohn im Jänner 1820 vom Erzherzog den Auftrag, das „Jägerzimmer" mit acht Glasgemälden auszustatten[32]: Die Entwürfe dazu schufen Jakob Gauermann und Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld. Dargestellt sind folgende Szenen: „Gebet am Morgen", „Almauftrieb", „Freundschaft", „Kaiser Maximilian in der Martinswand" (signiert mit „G. Mohn 1820"), „Bauern entrichten ihre Abgaben", „Treuebündnis", „Hochofenabstich und Bergmann in der alten Tracht" sowie „Der Abschied des Landwehrmannes"[33] (Abb. 1 und Abb. 2). Gerade das Glasgemälde mit dem Hochofenabstich (Inschrift: „So

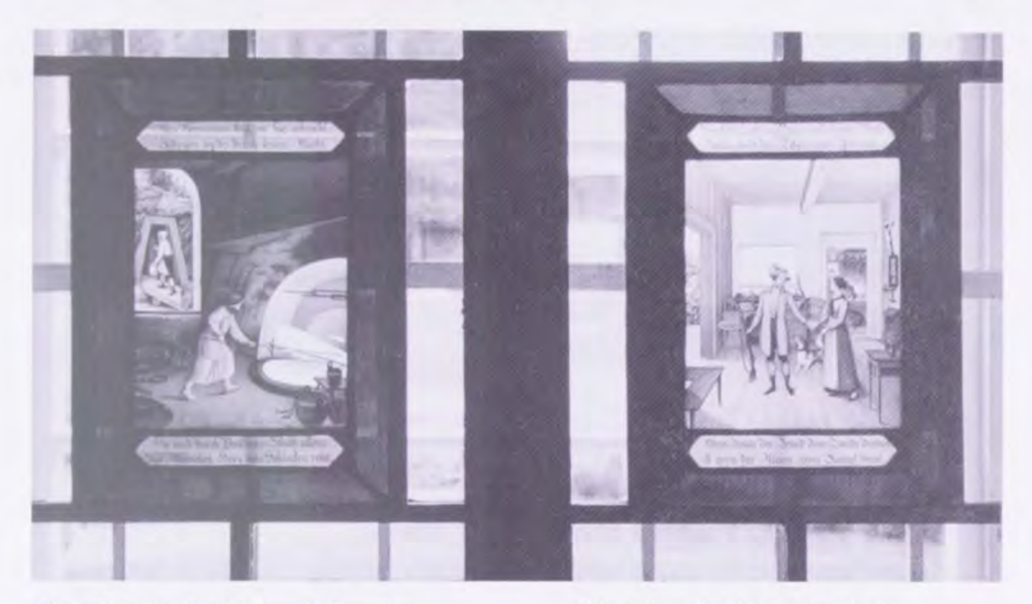


Abb. 1: Brandhof bei Mariazell, „Jägerzimmer", „Hochofenabstich und Bergmann in der alten Tracht" von Gottlob Samuel Mohn (nach Jakob Gauermann und Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld), Glasgemälde, 1820 (Autor)

Abb. 2: Brandhof bei Mariazell, „Jägerzimmer", „Der Abschied des Landwehrmannes" von Gottlob Samuel Mohn (nach Jakob Gauermann und Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld), Glasgemälde, 1820 (Autor)

wird durch Prüfungs Muth allein / das Menschen Herz von Schlacken rein") demonstriert den eminent religiösen Hintergrund des Programms, ähnlich wie dies in den Bibelzitaten der Fenster des „Speisesaals" deutlich wird. Auch die Beischriften zum Maximilian-Fenster zeigen diese Betonung des Gottvertrauens.

Das Mittelfenster des „Speisesaales" erhielt ein anderes Thema als ursprünglich geplant. Statt der intendierten Darstellung von Kaisern[34], wie sie in Tuschzeichnungen von Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld in der Sammlung Meran nachweisbar sind, sollte eine Vorlage Matthäus Loders Umsetzung finden, welche die Beziehung Johanns zu Anna Plochl zum Inhalt hat[35]. Im Herbst 1824 entwarf der Erzherzog eigenhändig das Programm. Aber das Verbot der Eheschließung verhinderte auch die Realisierung dieses Projekts. Schließlich gelangten nach 1828 (das Mittelfenster kann zur Einweihung am 24. August 1828 noch nicht fertiggestellt gewesen sein) Darstellungen der Besitzungen des Erzherzogs von Anton Kothgasser, ebenfalls nach Entwürfen (Ende November 1824) Matthäus Loders, zur Ausführung[36]. Die auffällige Teilung der Fenster in Sechsecke könnte bereits in den Entwürfen Schnorr von Carolsfelds für die projektierten Kaiserporträts als Gliederung vorgesehen ge-

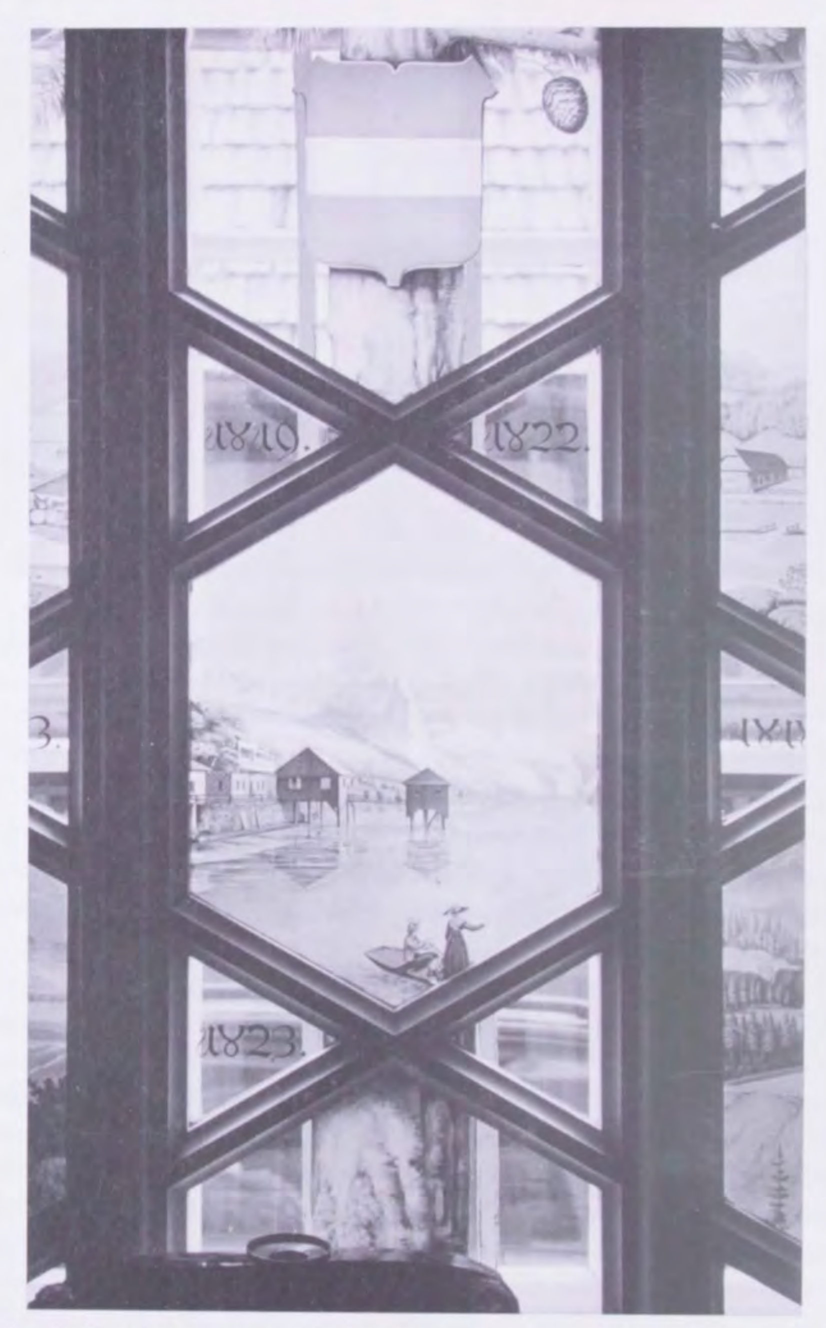


Abb. 3: Brandhof bei Mariazell, „Speisesaal", Mittelfenster, Besitzungen Erzherzog Johanns („Fischmeister am Grundlsee"), Anton Kothgasser nach Entwürfen Matthäus Loders, Glasgemälde, nach 1828 (Autor)

wesen sein, wie Koschatzky aus den vorhandenen diagonalen Linien in den Entwurfsskizzen zu erkennen meinte[37]. Dem Auge öffnen sich in der Ausführung weiträumige Landschaften mit folgenden (auf den Erzherzog bezogenen) Szenen: „Radwerk II", „Weingut Pickern", „Brandhof", „Wohnhaus in Gastein" sowie „Fischmeister am Grundlsee" (Abb. 3).

DIE IKONOGRAPHIE ERZHERZOG JOHANNS



Abb. 4: Ovalbild Erzherzog Johanns in Uniform auf einem Schreibstift, Temperamalerei, Anfang des 19. Jahrhunderts (Ljubljana, Nationalmuseum)

Erzherzog Johann gehört ohne Zweifel zu den populärsten Gestalten der Habsburgerdynastie im 19. Jahrhundert. Beispielhaft für die weite Verbreitung seines „Images" ist unter anderem eine Temperamalerei (vom Anfang des 19. Jahrhunderts) mit einem kleinen Ovalbild des Erzherzogs (7,3 cm!) in Uniform, die auf einer Schreibfeder aufgeklebt wurde[38] (Abb. 4). Als am charakteristischsten innerhalb der repräsentativen Porträts des Erzherzogs neben Leopold Kupelwiesers berühmtem Porträt aus dem Jahr 1828[39] kann „Erzherzog Johann als Gemsenjäger", ausgeführt von Johann Peter Krafft[40] (Privatbesitz, 1817), angesehen werden. Dieses von Krafft signierte Gemälde, das den Erzherzog in einer – mit dem Dargestellten inhaltlich eng zusammenhängenden – Gebirgslandschaft porträtiert, wurde ob seiner signifikanten symbolischen Bedeutung sehr oft reproduziert und nachempfunden: Der Erzherzog (in steirischer Jägerkleidung) steht auf einem Felsenvorsprung und blickt in das Alpenland hinunter. Die nachdenkliche Stimmung, in der er sich befindet, läßt seine innige Verbundenheit mit *seiner* Landschaft erahnen. Als Blasius Höfel Kraffts Bild nach dessen Vollendung im Jahr 1818 stach[41] (Abb. 5), sah die Staatspolizei in dieser Darstellung eine Propaganda für Ideen, die dem Kaiserstaat schaden könnten. Der Maler erhielt deshalb eine kräftige Rüge, da er die Verbreitung des anstößigen Stichs veranlaßt hatte, sowie das Verbot, Darstellungen des Erzherzogs

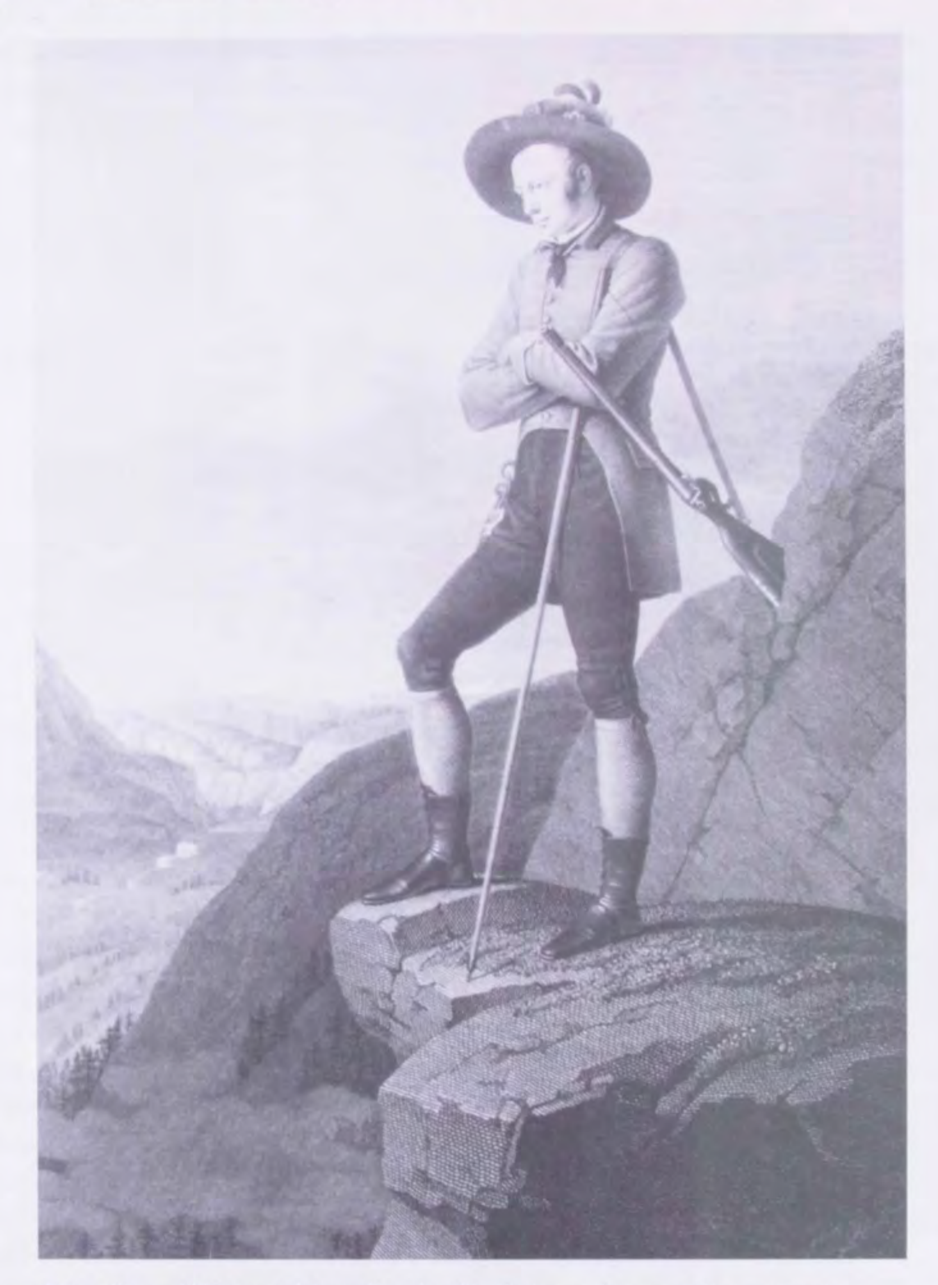


Abb. 5: Blasius Höfel (nach Johann Peter Krafft), „Erzherzog Johann als Gemsenjäger", Stahlstich, 1818 (Wien, ÖNB)



Abb. 6: Peter Michal Bohúň, „Jan Francisci als Kapitän der slowakischen Freiwilligen", Gemälde, 1849/1850 (Bratislava, Slowakische Nationalgalerie)

in Hinkunft unter das Volk zu bringen[42]. Trotzdem tauchten Reproduktionen nach Kraffts Gemälde später wieder auf[43]. Die Bedeutung dieses Werkes verdeutlicht auch ein Blick auf dessen Nachwirkungen, etwa in Josef Feids (1806–1870) „Anastasius Grün auf dem Loser" (1835)[44]. Krafft kreierte somit einen innovativen Porträttypus, wobei die scheinbar profane Darstellung des Erzherzogs als Jäger in den „Rang eines Repräsentationsbildes"[45] erhoben wurde. Basierend auf Kraffts und Höfels Werken wurde Johann als Jäger im Jahr 1848 von Eduard Kaiser in einer kolorierten Kreidelithographie porträtiert[46]: Die entsprechende Beischrift, „Auf den Bergen wie in unserem Leben gibt es Nebel, sind sie zerteilt, scheint die Sonne desto schöner", spielt auf die politische Situation und die auf die Person Erzherzog Johanns konzentrierten Hoffnungen der fortschrittlichen Kräfte in Österreich an. Im internationalen Vergleich steht die programmatisch motivierte Integration des Porträtierten im Rahmen eines weiten Naturambientes durchaus nicht vereinzelt: Am deutlichsten wird dies in Peter Michal Bohúňs Gemälde „Jan Francisci als Kapitän der slowakischen Freiwilligen" (1849/1850) [Abb. 6][47]. Jan Francisci (1822–1905) war Politiker, Schriftsteller, Redakteur und Übersetzer sowie ein führender Vertreter der slowakischen Nationalbewegung, zudem 1849

„Kapitän" der slowakischen Freiwilligen. Er ist hier im Typus eines romantischen Naturporträts vor den mächtigen Tatragipfeln dargestellt, die eine besondere Bedeutung als majestätisches und gleichsam „unbesiegbares" Natursymbol der Slowakei besitzen.

MONUMENTE *IN* DER NATUR – ERZHERZOG JOHANN IM DENKMALKULT



Abb. 7: Bad Aussee, Denkmal Erzherzog Johanns als Jäger im Kurpark, 1859 (Wien, ÖNB)

Im Jahr 1857 stellte Franz Weissenberger in der Wiener akademischen Kunstausstellung das Modell einer Statue des Erzherzogs als Jäger in steirischer Tracht aus. Als Vorbild fungierte das genannte Porträt Johann Peter Kraffts aus dem Jahr 1817. Die Figur wurde wahrscheinlich 1859 als Zinkguß gegossen und steht heute im Kurpark von Bad Aussee[48] (Abb. 7), befand sich zuvor aber im Park des „Stadlhofes" in Salzburg-Itzling[49]. Das Denkmal soll 1882 im Kurort Aussee aufgestellt worden sein; die Existenz einer Statue konnte aber erst für 1897 nachgewiesen werden. Nach Aussagen der Kurkommission erfolgte die Enthüllung erst im Jahr 1935[50]. Friedrich Weghaupts (1868–1942) Denkmal Johanns auf dem Vogelberg bei Mariazell (in einer Baumgruppe nahe der Basilika plaziert) [Abb. 8][51] ist erst 1914 entstanden und nimmt ebenfalls auf Kraffts Gemälde Bezug. Mariazell war bereits durch die Figur des Johann Freiherr von Montluisant (1768–1816), des „Retters von Mariazell" im Gefecht gegen die Franzosen am Zellerrain am 8. November 1805, in Erscheinung getreten. Eine Sonderform des Gedächtnisses an Erzherzog Johann ist ein Medaillon (enthüllt am 25. Juni 1882) mit seinem Porträt – eingeschrieben in ein Dreieck – auf einer Felswand in Neuberg an der Mürz (Stmk.)[52] (Abb. 9).

Ein Erzherzog-Johann-Denkmal ist auch für Marburg (Maribor)[53] nachweisbar: Das Modell schuf 1856 der erwähnte Wiener Bildhauer Franz Weissenberger. Das Monument war zunächst für Steinbrück bestimmt (1859), wurde aber von den Behörden – seines großen



Abb. 8: Vogelberg bei Mariazell, Denkmal Erzherzog Johanns von Friedrich Weghaupt, 1914 (Wien, ÖNB)



Abb. 9: Neuberg an der Mürz, Medaillon mit dem Porträt Erzherzog Johanns, 1882 (Autor)

Naturalismus (Johann nach dem Gemälde Kraffts im Steirergewand mit Bergstock, Gewehr und Auerhahntrophäe) wegen – abgelehnt. Seit seiner Enthüllung (1883) befindet es sich im Stadtpark von Marburg (auf einem Felsen), ab 1918 im Lapidarium des Städtischen Museums (Pokrajinski muzej).

Die fundamentale Bedeutung der „Jagdikonographie“ in bezug auf Erzherzog Johann verdeutlicht auch die erstaunliche inhaltliche Auffächerung, die mit der Rezeption dieses Themenkreises verbunden ist – besonders deutlich in dem 1849 entstandenen Gemälde Hans Pfretzschners „Erzherzog Johann mit Jagdgesellschaft vor einer Almhütte in der Steiermark“[54] (Abb. 10): Der Erzherzog wird hier vor einer prächtigen Landschaftskulisse bewirtet. Dieses Gemälde inszeniert in genrehafter Weise eine Jagdgesellschaft, wobei der spezifische Sinngehalt erst unter dem Aspekt der „Volkstümlichkeit“ und der „Naturverbundenheit“ des Protagonisten, des Erzherzogs, deutlich wird[55].

Diese *unmittelbare Beziehung des Erzherzogs zur Natur* als tragendes Element von Johanns „Image“ verdeutlicht auch Johann Fischbachs Gemälde „Erzherzog Johann und sein Sohn Franz im Gebirge“ (1848)[56]: Nicht die nachdenkliche Stimmung in der Tradition der romantischen „Reflexionsfigur“ steht hier im Vordergrund, sondern der am Beispiel und vor der Kulisse der Natur gegebene Verweis an die Nachkommenschaft, den Grafen von Meran. Adalbert Stifter berichtet von der Lithographie „Der alte Schütze mit seinem Sohn (Franz, Graf von Meran)“[57], die nach dem Gemälde angefertigt worden sei[58] und zur Propaganda für den neugewählten deutschen Reichsverweser Erzherzog Johann dienen sollte[59]. Fischbachs Formulierung fand auch im Relief eines Holzpokals, der mit „T. Stoffel aus München 1850“ („Jägerzimmer“ im Brandhof) signiert ist, einen künstlerischen Reflex.

Selten sind – im Verhältnis zu anderen Mitgliedern der kaiserlichen Familie – Darstellungen, die Erzherzog Johann in allegorischer Weise verherrlichen: Zu nennen ist hier vor allem



Abb. 10: Hans Pfretzschner, „Erzherzog Johann mit Jagdgesellschaft vor einer Almhütte in der Steiermark“, Gemälde, 1849 (Innsbruck, TLF)



Abb. 11: Peter Johann Nepomuk Geiger, Brustporträt Erzherzog Johanns, Federlithographie, nach 1830 (Wien, Wien Museum)



Abb. 12: Carl Lanzedelli, Die umjubelte Anwesenheit Erzherzog Johanns in Wien im Juli 1848, Lithographie (Wien, ÖNB)

eine Federlithographie (nach 1830) als Brustporträt des Erzherzogs im Efeukranz von Peter Johann Nepomuk Geiger[60] (Abb. 11), umgeben von kleinen Darstellungen mit Hinweisen auf das Wirken des Gefeierten, die sowohl einen allegorischen (Bienenkorb) als auch einen realen (Vedute des Schlosses von Stainz und des Brandhofs, Darstellung einer Eisenbahn und des Erzbergkreuzes, Ansicht Vordernbergs sowie des Denkmals für den Erzherzog in der Schlucht von Huda luknja [siehe unten]) Hintergrund besitzen.

Die Anwendung des traditionellen dynastischen Repertoires stößt insofern an gewisse Grenzen, als das Wirken des Erzherzogs auf ein Themenspektrum konzentriert war, das letztlich nicht mit den konventionellen Mustern politischer Allegorik zu visualisieren war. Eine Ausnahme bildet hier das Gedenkblatt „Erzherzog Johann von Oestreich, Deutscher Reichsverweser"[61]: Johann ist in dieser kolorierten Lithographie von Symbolen und Emblemen umgeben. Bemerkenswert sind sechs Medaillons zu seinem Leben: „1800" und „1809" zu seiner Kriegstätigkeit, „Steyermark" und „Tyrol" zu seinem Wirken im Volk sowie die Daten „11. März 1848" (Sturz Metternichs) und „11. Juli 1848" (Einzug Johanns in Frankfurt/M.)[62]. Ein 1848 verbreitetes Flugblatt läßt sogar Kaiser Joseph II. dem Reichsverweser Johann Ratschläge zu einer liberalen Regierung angedeihen[63]. Die umjubelte Anwesenheit Johanns in Wien im Juli 1848 ist auch Gegenstand einer Lithographie Carl Lanzedellis „ERZHERZOG JOHANN IN WIEN 1848."[64] (Abb. 12).

ERZHERZOG JOHANN UND DIE GRÜNDUNG DES GRAZER „JOANNEUM"

Im Jahr 1800 unternahm Erzherzog Johann eine Reise nach Tirol und entdeckte dort, als Achtzehnjähriger, „(…) Alpenhirten, wie man sie aus der Schweiz beschreibt. (…)". Sein ehrgeiziger Plan war, eine geschlossene Darstellung als Übersicht über Charakter, Sitten und Gebräuche aller Bewohner der Alpentäler zu verfassen. Die besondere Beziehung zum Land Tirol fand im sogenannten Tirolerhaus in Schönbrunn einen Anknüpfungspunkt, in dem er Schweizer Tradition pflegen wollte. Wie Kaiser Franz die „Franzensburg" als mittelalterliches Refugium errichtete, so war Johanns romantisches Bauerngehöft sein selbstgewählter Zufluchtsort. Ab dem Jahr 1805 (Friede von Preßburg und Verlust Tirols) begann das Interesse Johanns für die Steiermark zu erwachen. Johann nützte seine Reisen vor allem zum Kontakt mit Wissenschaftlern und Sammlern an jenen Orten, die ihm Informationen über die Alpenregionen vermitteln sollten. In Salzburg war dies der damals berühmte Geologe und Montanist Karl Ehrenbert von Moll (1760–1838)[65], der ein naturhistorisches Museum eingerichtet hatte. Franz Sartori veröffentlichte bereits 1806 eine „Skizzierte Darstellung der physikalischen Beschaffenheit und der Naturgeschichte des Herzogthums Steyermark"[66]. In Graz erschien 1816 Sartoris „Neueste Geographie von Steiermark"[67]. Österreich sollte – Erzherzog Johanns Intentionen zufolge – aus einem rein dynastisch konnotierten Begriff zu einer *sichtbaren* Realität werden. Die „Nation Österreich" war für den Erzherzog nicht länger ein legendenumwobenes Fürstenhaus, sondern hatte viel mit der konkreten Region zu tun, in der man geboren ist, mit dem Elternhaus, in dem man aufwuchs – somit mit der natürlichen Umgebung, in die der Bürger hineinwächst und die unmittelbarer Gegenstand der Identifikation ist. Daraus läßt sich auch Johanns staatspolitisches Konzept verstehen: Im Jahr 1817 schrieb er an Johann Ritter von Kalchberg, „(…) Österreichs Stärke besteht in der Verschiedenheit der Provinzen (…), welche man sorgfältig erhalten sollte. (…) Österreich ging nach allem Unglück stets wieder stark hervor, weil jede Provinz für sich stand, ihr Bestehen als unabhängig von den übrigen betrachtete, aber treu zum gemeinsamen Zweck mitwirkte. (…)"[68]. Diese Konzeption *(staatlicher) Einheit* in einer *(regionalen) Vielfalt* wurde vom Erzherzog als eminent identitätsstiftender Ansatz gesehen – schicksalsträchtig vorausweisend auf die staatsrechtliche Konfiguration der Habsburgermonarchie in der zweiten Jahrhunderthälfte, in der diese Frage geradezu eine existentielle Zuspitzung erfuhr.

Im Jahr 1811 erfolgte die Gründung des „Joanneum" als „Innerösterreichisches Nationalmuseum" und Schenkung Johanns an die steirischen Stände[69]. Ziel dieser bedeutendsten Museumsneugründung des 19. Jahrhunderts war die Einrichtung eines „Universalmuseums" auf der Basis einer „(…) vollkommene(n) Ausgeglichenheit geistes- und naturwissenschaftlicher Interessen (…)"[70]. Das historisch richtige Verständnis für geschichtliche Kontinuität und Verantwortung wurde als geeignete Basis für die Konstruktion kollektiver Identität

angesehen. Das Museum sollte somit „(…) bewußte Überlieferungsarbeit (…)“[71] *aus der Kenntnis der Vergangenheit* heraus für „(…) eine bessere Erkenntnis der Gegenwart (…)“[72] leisten. Die penibel geordnete Erinnerung an die Geschichte bestimmte dergestalt maßgeblich die Einschätzung von Gegenwart und Zukunft. Diese Selbstversicherung durch die wissenschaftlich vorgenommene Ordnung der Vergangenheit bedeutete Stabilisierung und in der Folge eine „Neu-Inbesitznahme des Landes“[73], die im Museum auch faktisch gegenwärtig wurde, indem alle „(…) auf irgendein erhebliches Landesinteresse Bezug habenden Urkunden (…)“ (Statuten von 1811) gesammelt und aufbewahrt werden sollten.

Das „Joanneum“ bildete nur den Auftakt zu einer Reihe verschiedener Museumsgründungen, die einerseits eine „auffällige Dichte, ja Konjunktur der Institution Museum“[74] indizieren, andererseits in der jeweiligen Namensgebung die dynastische Gründung offenbaren: Prag 1818/1820, Troppau 1814/1818, Brünn 1818, Laibach 1821/1831, das „Ferdinandeum“ in Innsbruck 1823, das „Francisco-Carolinum“ in Linz/D. 1833, das „Carolino-Augusteum“ in Salzburg 1835 und schließlich das „Rudolfinum“ in Klagenfurt 1845/1847. Das Grazer „Joanneum“ fungierte dabei als richtungsweisendes Vorbild, etwa bei den Gründungen des böhmischen und des mährisch-schlesischen Nationalmuseums[75]. Die genannten frühen Gründungen von National- und Landesmuseen in der Habsburgermonarchie sind zudem „(…) Ausdruck der bewußt wahrgenommenen Heterogenität der Monarchie (…)“[76], was bereits bei Rudolf Eitelberger deutlich wird[77], der sich 1872 für eine Verbesserung der Situation dieser Museen einsetzte. Die Landesmuseen leisteten vor allem einen essentiellen Beitrag zur Neudefinition des Verhältnisses zwischen Zentrum und Peripherie im Sinne von Maßnahmen, welche die Wiener Zentralkräfte zugunsten der kulturellen Identitäten der jeweiligen Regionen schwächten[78]. Dies bedeutet insgesamt eine Zunahme *regionaler* Ausdifferenzierungen, die eben nicht die Verbreitung „gemeinsamer“ (überregionaler) Identifikationsfaktoren begünstigten, sondern vor allem die regionalen Bezugspunkte und Kontinuitätslinien verstärkten. Diese frühen musealen Gründungen zielten aber nicht auf ein provinzielles und separierendes Selbstverständnis, sondern präsentierten eine *gesamtstaatliche Raum- und Identitätskonzeption*, die sich auch im jeweiligen Sammlungsgut äußerte. Regionaler Patriotismus auf der einen Seite *und* überregionale Zusammenhänge auf der anderen Seite standen somit in einem komplexen Verhältnis, das nicht im Sinne eines unvereinbaren Kontrastes verstanden werden darf, da sich die einzelnen Regionen politisch und kulturell ganz wesentlich über den „Gesamtstaat“ und die mit ihm untrennbar verbundene Dynastie (z. B. Gründungsnamen der Museen) definierten.

Hinsichtlich der ursprünglichen Ausrichtung des „Joanneum“ darf man sich nicht die Vorstellung eines traditionellen Kunstmuseums machen. Die Anzahl der Naturalienkabinette überstieg etwa diejenigen für Gemälde und Kupferstichsammlungen bei weitem. Johanns Museumskonzept aus dem Jahr 1811 beinhaltete als wesentlichen Teil das Sammeln

von Urkunden und „Denkmälern der Vorzeit". Auch die geschichtlichen Objekte hatten demnach ihren Nutzen, etwa hinsichtlich der Beschäftigung mit der steirischen Geschichte, und besaßen somit gleichsam eine „praktische" Seite in der Verbreitung der „Vaterlandsliebe". Auf dieser Basis wurde die positive Identifikation mit der *eigenen* Region und der *eigenen* (schriftlich niedergelegten) Vergangenheit unterstrichen.

Das auffälligste Charakteristikum des „Joanneum" ist dessen Betonung der *Utilitarität* sowie die Verbindung des Museumsgedankens mit pädagogischen Vorstellungen. Darin ist zwar noch das Erbe der pragmatisch-pädagogisch orientierten Konzeptionen der barocken Epoche, etwa jesuitischer Sammlungen, spürbar, aber die Intentionen des Erzherzogs gingen weit über josephinisch orientierte Zwecke des „Staatsnutzens"[79] hinaus. Auch der bildenden Kunst wurden „nützliche" Funktionen zugeordnet – etwa als Medium der Veranschaulichung im Museum und als zur Verfügung stehendes Bildungsmittel in propagandistisch-erzieherischer Funktion[80].

Durch die höchst innovative Einrichtung des „Joanneum" wurde steirische „Identität" *im Rahmen* des habsburgischen Gesamtstaates definiert. Zugleich traten nach der Konzeption des Erzherzogs *kulturelle* Identitätsfaktoren an die Stelle ausschließlich *politisch-dynastischer* Bindungen an Kaiser und Hof[81]. Unter dem Begriff „Joanneum" ist deshalb im weiteren Sinn auch ein komplexes Netzwerk aus von Johann initiierten Vereinen, Tätigkeiten und Institutionen zu verstehen, die aus der ersten Schöpfung hervorgingen, unter anderem die „Steyermärkische Zeitschrift", der „Historische Verein Innerösterreichs", das „Steiermärkische Landesarchiv" und die „Steiermärkische Landesbibliothek":

„Steirer haltet fest an Euren Sitten und Gebräuchen, an Euren Liedern und Eurer Kleidung, damit die liebe grüne Steiermark bleibt, was sie ist."[82]

STEIRISCHE „LANDESMYTHEN"

Steirische Identitätsstiftungen mit dezidiert *stadt*geschichtlichen Bezügen sind bereits im Barock anzutreffen. Ein gutes Beispiel in dieser Hinsicht ist ein Gemälde Johann Melchior Ottos († 1670) mit dem Titel „Die Stadt Graz unter dem Schutz von Maria und Heiligen" (um 1645/1650)[83]: Die zentrale Vedute mit prominent hervorgehobenem Schloßberg wird mit der thronenden Maria mit Jesuskind (oben) und acht Heiligen (unten) kombiniert. Der stadtgeschichtliche Bezug erscheint hier in einen umfassenden heilsgeschichtlichen Zusammenhang eingebunden. In der Grazer Hostienmonstranz des Jahres 1694 (Graz, Joanneum)[84] wird mittels eines „vas sacrum" (!) ein landesgeschichtlicher Bezug hergestellt: Der steirische Panther, aufrecht stehend, zeigt den Sonnenkranz, der die konsekrierte Hostie umfängt. Die „Sonne des Heils" wird vom steirischen Erzherzogshut bekrönt.



Abb. 13: Graz, Stadtpark, „Styria" von Hans Brandstetter, angefertigt für die alte Franz-Carl-Brücke, 1891 (Autor)

Steirische Landespersonifikationen treten im 19. Jahrhundert selten auf: Der Typus der Staats- und Landesallegorie wird vor allem durch Hans Brandstetters Skulpturen „Austria" und „Styria" (Abb. 13), angefertigt für die alte Franz-Carl-Brücke (1891, seit 1970 im Stadtpark), in der Gestalt von wehrhaften Wächtern vertreten[85]: Die „Austria" ist eine Frauengestalt mit dem kleinen Staatswappen im Schild; sie stützt sich auf das Schwert und ist in einen stilisierten Krönungsmantel gehüllt. Die „Styria" als Pendant ist ebenfalls eine geharnischte Kriegergestalt; das Haupt ist mit Edelweiß und Eichenlaub bekränzt, und der Schild zeigt das Wappen des Landes Steiermark; in der Rechten trägt sie ein Schwert.

Der zentrale *ursprungsstiftende* „Erinnerungsort" des Landes Steiermark ist die „Georgenberger Handfeste", die in einem Gemälde (1863) Ernst Christian Mosers (1815–1867), des bedeutendsten Genre- und Porträtmalers des Spätbiedermeier in der Steiermark[86], vertreten ist (Abb. 14): Am 17. August 1186 traf der regierende Herzog der Steiermark, der Traungauer Otakar (Ottokar) IV., mit dem Babenbergerherzog Leopold V. auf dem Georgenberg nahe der Stadt Enns (an der damaligen Grenze zwischen der Steiermark und Österreich) zusammen, um die Erbfolge zu regeln. Die dort ausgefertigte Urkunde, die „Georgenberger Handfeste", behielt bis 1848 verfassungsähnlichen Charakter und ist Dokument steirischer Eigenständigkeit, auch weil darin erstmals ein „Ducatus Styriae" sowie die Steirer, die „Stirenses", urkundlich genannt werden[87]. Nach dem Text dieser Urkunde sollte die Steiermark nach dem Tod Otakars an die Babenberger fallen. Moser stellt in seinem Gemälde die beiden Protagonisten ins Zentrum: Leopold, flankiert von seinem jungen Sohn Friedrich I., rechts schwörend, Otakar mit seiner Linken auf den Vertrag (den ein Herold in Händen hält) sowie mit seiner Rechten auf Schwert und Herzogskrone weisend, die ein kniender Edler vor Leopold präsentiert. Eine vergleichbare Haltung zur mittelalterlichen Geschichte wie Mosers Werk zeigt das Gemälde von Ludwig Viktor Ritter von Kurz zum Thurn und Goldenstein (1850–1939), „Die Belehnung der Traungauer mit der Steiermark"[88]



Abb. 14: Ernst Christian Moser, „Die Georgenberger Handfeste", Gemälde, 1863 (Wien, ÖNB)

(1878), das zusammen mit Mosers Bild gleichsam Anfangs- und Endpunkt der Interpretation der mittelalterlichen Geschichte der Steiermark formuliert.

Für *regionale Identitätsstiftungen* ist – wie auch in den anderen österreichischen Ländern – die bildliche Verarbeitung der Franzosengefahr des frühen 19. Jahrhunderts wesentlich. Eine interessante Visualisierung erfolgt hier in acht Temperagemälden (1804) von Johann II. Tendler (1777–1849) – in Anregung von Bürgermeister Anton Wolf gemalt – zur Geschichte der französischen Besatzung in Eisenerz vom Dezember 1800 bis März 1801[89] (Abb. 15): Besonders auffällig ist hier die offensichtliche Rezeption barocker Votivbilder des 17. und 18. Jahrhunderts (mit entsprechend ausführlichen Bildlegenden). Diese Eisenerzer Serie vermittelt somit überregional bedeutende Geschichte (Friedensschlüsse, Schlachten etc.) anhand von Ereignissen aus der Regionalgeschichte.

Die prominenteste profane Sage der Steiermark ist die Erzbergsage, die unter anderem von Johann Max Tendler (um 1840) bildlich verarbeitet wurde[90]: Der Erzberg wurde bereits zur Römerzeit genutzt. Der Legende nach soll ein gefangener Wassermann den Bewohnern von Eisenerz für seine Freilassung Eisenreichtum für immer versprochen haben.



Abb. 15: Johann II. Tendler, Die Geschichte der französischen Besatzung in Eisenerz vom Dezember 1800 bis März 1801, Temperagemälde, 1804 (Wien, ÖNB)



Abb. 16: Mariazell, Hauptplatz, Abt-Otker-Denkmalbrunnen von Friedrich Weghaupt, 1912 (Wien, ÖNB)

Die bedeutendste Gründungslegende der Steiermark mit religiösem Hintergrund ist jene von Mariazell: Abt Otker von St. Lambrecht schickte einen gewissen Mönch Magnus im Jahr 1157 zur Seelsorge in die Mariazeller Gegend[91]. Daran erinnerte ehemals Friedrich (Fritz) Weghaupts (1868–1942) Abt-Otker-Denkmalbrunnen auf dem Hauptplatz in Mariazell (am 19. September 1912 enthüllt)[92] (Abb. 16), dessen Bronzestatue (Abt Otker) 1945 in Mürzzuschlag eingeschmolzen wurde. Josef August Starks (1782–1838) Gemälde „Anna von Gösting, vom Felsen springend" (1836)[93] illustriert hingegen die Legende, derzufolge Anna

aus Liebeskummer von der Burg Gösting bei Graz in den Tod sprang[94] – am heute noch so bezeichneten „Jungfernsprung".

DIE VIELFALT STEIRISCHER „IDENTITÄTEN" IM 19. JAHRHUNDERT

Durch die von föderalistischen Strömungen getragene Revolution des Jahres 1848 bedingt, versuchte sich der steirische Landtag, unter Einbeziehung des Bürger- und Bauernstandes, in eine moderne Landesvertretung zu verwandeln. Aus diesem Grund löste er sich nach rund 450jährigem Bestehen 1848 auf. Rund zwei Monate später wurde ein provisorischer Landtag konstituiert. Erst nach der Periode des Neoabsolutismus wurden mit dem Februarpatent (1861) die „Statuten der Landesvertretung des Herzogtums Steiermark" sowie die „Landesordnung für das Herzogtum Steiermark" ins Leben gerufen[95].

Die symbolischen, aber auch realpolitisch motivierten Identitätskonstruktionen in der Stadt Graz geben einen guten Einblick in die Strategien nationaler Interessenspolitik im multiethnischen Kontext. Besonders am Beispiel der steirischen Metropole kann anschaulich gemacht werden, daß „(…) Identitätsstiftung ein politischer Vorgang ist, indem die Mehrheitsverhältnisse entscheiden, welche Zeichen und welche Zuschreibungen von Bedeutung in den Symbolraum der Stadt aufgenommen werden, (…)"[96]. Das instruktivste Beispiel in dieser Hinsicht ist das 1898/1899 nach Plänen von Ferdinand Fellner und Hermann Helmer errichtete Grazer Stadttheater, dessen Baustil in einer Gemeinderatssitzung vom 15. Dezember 1897 heftig diskutiert wurde: Der Vorschlag des bekannten Architektenduos Fellner und Helmer, das Gebäude in barockem Stil als einem „(…) echt österreichischen Stile (…)" zu gestalten, war auf Kritik gestoßen, weil sich etwa Gemeinderat Wastian „(…) als Deutscher (…)" dagegen wehrte, das Gebäude im Barockstil zu errichten, da in Form der deutschen Renaissance der „(…) schönste(n) Baustyl (…)" existiere und man einen, „(…) den Deutschen feindseligen Styl (…)" nicht akzeptieren dürfe[97].

DIE GRAZER „DENKMALLANDSCHAFT"

Der Kaiser-Franz-Josef-Brunnen[98], ursprünglich für das zentrale Gebäude der Wiener Weltausstellung 1873 errichtet und 1874 offiziell als „Franz-Josef-Brunnen" gewidmet, krönt den zwischen 1869 und 1872 neu errichteten Grazer Stadtpark, auf dessen Gründer, Moriz Ritter von Franck, das 1899 von Edmund von Hellmer geschaffene Denkmal sowie die 1872 gepflanzte „Frank-Eiche"[99] verweisen. In diesem bedeutenden Park wurden in der Folge Monumente als eine Art repräsentative Freilichtgalerie errichtet[100]. Während die Denkmäler

für Joseph II. (1887) und Graf Auersperg (1887) offensichtlich den liberalen Zeitgeist manifestieren, sind die Monumente für „Turnvater" Jahn (1902)[101] und Robert Hamerling (1904) im Rahmen der politischen Manifestationen der Deutschnationalen zu sehen[102]. Hamerling wurde – im Gegensatz zu Jahn – eine Integrationsfigur weitester Kreise des politisch rechten Spektrums[103]. Wie bei anderen Enthüllungsfeierlichkeiten war auch bei der Enthüllung dieses Monuments für den Dichter der Klerus nicht vertreten[104].

Das bürgerliche Denkmalkomitee benötigte – unter Einbeziehung des Grazer Gemeinderats – insgesamt zehn Jahre für die Durchführung des Projekts eines Monuments für Anastasius Grün im Stadtpark (Enthüllung am 10. Juli 1887)[105]. Dieses Denkmal gilt gleichermaßen dem freiheitlichen Dichter des Vormärz wie dem Politiker Graf von Auersperg (auf diese Doppelfunktion wird auch in der Sockelinschrift angespielt), der gegen das System Metternich sowie gegen Klerus und Reaktion kämpfte. Das Rednermanuskript in der Linken und die „sprechende" Handbewegung der Rechten bilden die Pose des politischen Redners nach: „Nun erhebst Du Deine Hand, / Wie einst auf der Rednerbühne, / Wenn Dein weises, männlich kühnes / Wort zum Heil des Volkes sprach: /, Freie Bahn im Geistreviere, / Kein Canossa von Papiere!" (Festgedicht)[106]. Das Werk Carl Kundmanns entspricht somit dem Typus des Volkstribuns und spiegelt unmittelbar die politische Agitationsabsicht. Das Denkmal zählt (zusammen mit jenem für Kaiser Joseph II.) zu den ersten Monumenten, die als Symbole von Graz als „deutscher" Stadt konzipiert worden sind[107].



Abb. 17: Graz, Stadtpark, Denkmal für Robert Hamerling von Carl Kundmann, 1904 (Autor)

Das Denkmal für Robert Hamerling im Stadtpark, geschaffen von Carl Kundmann und 1904 enthüllt[108] (Abb. 17), war „(…) dem nationalen Sänger, der uns hellenisches Denken mit der deutschen Art zu vereinen gelehrt hat (…)"[109] gewidmet. Hamerlings literarische Tätigkeit wurde in der Festkultur rund um die Denkmalerrichtung im Zusammenhang mit dem Wirken Anastasius Grüns und Peter Roseggers gesehen. Das Monument zeigt den Dichter, dessen Verehrung besonders von den Deutschnationalen betrieben wurde,

auf einem „Dichterthron" sitzend, den Mantel über das Knie gebreitet und in der Linken ein Buch haltend.

Einer privaten Initiative verdankt die Büste Kaiser Josephs II. ihre Entstehung, die 1887 vom Bildhauer Ludwig Peckary geschaffen und am Opernring (damals „Carl Ludwig-Ring") aufgestellt wurde[110]. Der Spender wollte die populäre Tradition des „Volkskaisers"[111] und dessen Reformanstrengungen in einem Monument verewigt wissen. Die ursprünglich angebrachte Inschrift „Dem glorreichen Unsterblichen, ein deutscher Mann der Steiermark" wurde später durch ein schlichtes „Kaiser Joseph II." ersetzt. Zu Beginn des Jahres 1919 soll das Monument vorübergehend vom Sockel gestürzt worden sein. Das Denkmal für den Reformkaiser ist als dezidiert antiklerikale Stellungnahme des Gemeinderates aufzufassen, von der sich die Vertreter des Landes durch ihr demonstratives Fernbleiben deutlich distanzierten[112].

Als explizites „Gegendenkmal" zur Propaganda des „deutschen" Graz kann das im Jahr 1902 enthüllte „Bosnierdenkmal", ein Kriegermonument für die beim österreichischen Okkupationsfeldzug gegen Bosnien und die Herzegowina Gefallenen (1878)[113], angesehen werden. Von den Militärbehörden wurde die Enthüllungsfeier als dynastisch-kirchliche Demonstration benutzt. Das Militär bezeichnete dieses Denkmal als „Sinnbild der Vaterlandsliebe", und Bürgermeister Franz Graf (reg. 1897–1912) wies denn auch in seiner Rede diesem Monument die Bestimmung zu, „(…) daß der Steirer zu jeder Zeit bereit war, für Kaiser und Vaterland zu kämpfen, zu siegen und zu sterben. (…)"[114]. Protektor des Denkmals war Erzherzog Otto. Die Festansprache stellte den Okkupationsfeldzug in die Nähe der Türkenkriege und verbrämte ihn religiös[115]. Anläßlich der Enthüllungsfeier wurde nachdrücklich auf das bei der Denkmalerrichtung verwendete Material hingewiesen – „(…) errichtet aus heimischem Gestein. (…)"[116]. Die Vorderseite des Obelisken ist mit Kriegsemblemen geschmückt. Am Grund lagert ein Löwe als Siegessymbol auf Kriegstrophäen und Fahnen, die Pranken besitzergreifend auf einem Schild. Gerade der Löwe (als Zeichen für die Schlagkraft steirischer Regimenter) besitzt – unabhängig von seiner allgemeinen ikonologischen Funktion als Zeichen für militärische Schlagkraft – eine vitale Tradition im Rahmen des österreichischen Denkmalkultes[117]. Noch der „Hackher-Löwe" (für Major Franz Xaver Reichsritter Hackher zu Hart) am Grazer Schloßberg[118], im Oktober 1909 für den Verteidiger des Schloßberges gegen die napoleonischen Truppen im Juni 1809 enthüllt (1908 von Otto Jarl geschaffen [im Zweiten Weltkrieg eingeschmolzen, als Neuschöpfung von Wilhelm Gösser 1966 enthüllt])[119], verdeutlicht den Rückgriff auf das erste monumentale Gefallenendenkmal der Monarchie, den berühmten „Löwen von Aspern" (1858): Der Grazer Löwe zeigt einen wuchtigen und zum Sprung bereiten Löwen in Kampfstellung aus „Kanonenbronze", der mit seinen Pranken die wertvollen Insignien, die steirische Fahne und das steirische Wappen, schützt. Ähnlich wie beim Denkmal für den Herzog von

Württemberg waren die Repräsentanten der Armee und des Landes bemüht, dem Monument einen Habsburg-patriotischen Sinn zu verleihen, während die Vertreter der Stadt den lokalen Bedeutungszusammenhang herstellten[120].

Verantwortlich für die Errichtung des 1907 enthüllten Denkmals für Feldzeugmeister Herzog Wilhelm von Württemberg, den Obersten des 27. Infanterieregiments, des Grazer „Hausregiments"[121], war ein Komitee aus Militär- und Zivilkreisen mit dem Landeshauptmann an der Spitze. Als Künstler dieses in besonderer Weise militärisch akzentuierten Monuments (Enthüllung am Grazer Marburgerkai vor der Radetzkybrücke) fungierte Georg Winkler. Das Werk steht in der Tradition der Feldherrendenkmäler und stellt den ausschreitenden Regimentsobersten dar, wie er die Truppen zum Angriff führt. Es trägt aber auch Züge des Kollektivdenkmals, weil es nicht nur dem Anführer, sondern auch dem Regiment selbst gewidmet ist. Die Reliefs zeigen Szenen zweier Schlachten (Magenta 1859 [mit der Begebenheit, wie der Herzog das sinkende Panier seinem Regiment voranträgt] und Översee 1864). In der Schrift zur feierlichen Enthüllung wird ein Bezug zum berühmten Sieg Erzherzog Carls bei Aspern 1809 deutlich hergestellt, indem das Relief, die Schlacht von Magenta vom 4. Juni 1859 darstellend, den „(…) kritischen Augenblick (wiedergibt [W.T.]), in welchem der Fahnenträger des tapfer anstürmenden Regimentes schwer verwundet fällt. (…) Der Herzog ergreift das sinkende Panier, um es – als sein Pferd zu Tode getroffen zusammen sinkt – zu Fuß den Seinigen voranzutragen. (…)"[122]. Sowohl im „Bosnierdenkmal" als auch im „Württemberg-Denkmal" existieren somit unmißverständliche Beziehungen zu den prominentesten Konzeptionen dynastischer Geschichtsreflexion, dem „Löwen von Aspern" (1858) und Fernkorns Wiener Erzherzog-Carl-Denkmal (1860). Anders als das „Bosnierdenkmal" stand das Monument für den „Helden von Oeversee", Feldzeugmeister Herzog Wilhelm von Württemberg, „(…) im Zeichen der Aussöhnung zwischen Militär und Zivilbevölkerung (…)"[123]. Während Bürgermeister Graf bei der Enthüllung die Heldentaten des Hausregimentes betonte, wies Landeshauptmann Graf Attems dezidiert auf den Österreich-patriotischen Zusammenhang hin, indem er die Soldaten als „(…) Söhne dieses kaisertreuen Landes (…)"[124] bezeichnete. Das Denkmal für Admiral Wilhelm von Tegetthoff, ursprünglich 1877 für den Kriegshafen Pola errichtet, fand erst 1935 in Graz seine endgültige Aufstellung[125]. Die Eckfiguren zeigen „Sieg" und „Ruhm" (als Liktoren an der Rückseite) sowie die griechischen Götter Ares und Poseidon.

DER DYNASTISCHE DENKMALKULT – KAISER FRANZ II. (I.) UND ERZHERZOG JOHANN

Die beiden wichtigsten Denkmäler der habsburgischen Dynastie in der Stadt Graz sind jene für Kaiser Franz II. (I.) und Erzherzog Johann. Die Errichtung des am 19. August 1841 enthüllten Standbildes für Kaiser Franz, geschaffen von Pompeo Marchesi[126] (Abb. 18), war mit der Anlage des Franzensplatzes (1824) verbunden. Der Kaiser ist im Ornat des Großmeisters des Ordens vom Goldenen Vlies dargestellt. In der Schrift „Die Franzens Statue" (1841)[127] wird das Monument in traditioneller Sicht als „Denkmahl der Völkertreue" interpretiert. Die Errichtung des Standbildes markiert den Beginn der dynastischen Repräsentation im öffentlichen Raum in Österreich. Anläßlich der feierlichen Enthüllung wurde eine kolorierte Lithographie von Heinrich Reichert (nach einer Zeichnung von Joseph Kuwasseg [1799–1859])[128] (Abb. 19) angefertigt: Die Darstellung dieser Feier ist umgeben von kleinen Vignetten, die auf Graz Bezug nehmen (Beleuchtung der Stadt, Triumphpforten, topographische Hinweise [Eggenberg und Schloßberg] sowie Personifikationen [„Styria"]) und mit dem unten abschließenden Kaiserpaar (Ferdinand I. und Gemahlin Maria Anna).

Das Denkmal für Erzherzog Johann (1878)[129] stellt eines der interessantesten Werke in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dar. Dabei ist zu bedenken, daß eine Tradition der Erzherzog-Johann-Monumente zeitlich weit zurückreicht: Bereits recht früh wurde dem Erzherzog ein Denkmal am Paß des Felsentals von „Huda luknja" („Böses Loch") gewidmet, das die Form eines einfachen Obelisken (mit spärlicher Dekoration) besitzt und in einer Felsenhöhle Aufstellung fand. Es wurde im Jahr 1830 von der „dankbaren" Bevölkerung für die vom Erzherzog angeregte Straße von Wöllan nach Windischgraz errichtet, die über Veranlassung Johanns 1826 erbaut worden war. Dieses Denkmal zeigt eine Lithographie von Carl Lanzedelli[130] (Abb. 20). Auf (heute) slowenischem Gebiet wurden für Johann die meisten (recht einfach gestalteten und in das Naturambiente eingebundenen) Monumente errichtet: 1807 beim Wasserfall Sawitza (Savica), 1825/1826 als Büste des Erzherzogs in einem von einer Kuppel überwölbten Tempel in Steinbrück (Zidani Most) [heute nicht mehr erhalten][131] sowie 1883 in Marburg an der Drau (Maribor)[132] (siehe oben).

Der Grazer „Erzherzog-Johann-Brunnen" ist von der Person des Gefeierten her *dynastisch* inspiriert; vom Selbstverständnis der Stifter und vom allegorischen Programm fungiert er aber als ein deutliches Zeichen *bürgerlicher* Identität und Fortschrittsgläubigkeit[133]. Die Steiermark und Erzherzog Johann[134] stehen dabei in einem *unmittelbaren* Zusammenhang. Dies verdeutlicht unter anderem auch die Huldigungsrede anläßlich der Aufstellung zweier Büsten – für Kaiser Franz und den Erzherzog – im Grazer Joanneum: „(…) Mit magischer Gewalt erweckt dieß Bild / In allen Herzen bied'rer Steyermärker / Der Dankbarkeit, der Liebe Hochgefühl. (…) Mit mildem Zepter uns beherrschten, ward / Der Steyermark ein Geni-



Abb. 18: Graz, Freiheitsplatz, Denkmal für Kaiser Franz I. von Pompeo Marchesi, 1841 (Autor)

us geboren, / Der segenspendend, als ein Himmelsboth / In ihre friedlichen Gefilde kommt, / Wo Ihm, dem Throngebornen, jedes Herz / Gleich einem Freund so heiß entgegen schlägt. (…)"[135]. Der Brunnen stellt in dieser – in der Person des Erzherzogs begründeten – *Polarität* einen Sonderfall im Rahmen des österreichischen Denkmalkultes im 19. Jahrhundert dar. Der „steirische Prinz" dient nicht nur dem liberalen Bürgertum zur Selbstdarstellung; er wird auch im Sinne der Landesidentität in Konkurrenz zur Dynastie und zur zentralen Staatsautorität gesetzt.

Die endgültige Aufstellung im Zentrum der Stadt (vor dem Rathaus) muß in Relation zur Positionierung des Denkmals für den Kaiser gesehen werden. Der Vorschlag zur Errichtung eines Monuments war 1859 vom „Verein zur Förderung und Ermunterung der Industrie und des Gewerbes in Steiermark" ausgegangen, 1863 wurde sie zur Landessache erklärt und 1869 dem „Stadtverschönerungsverein" in Graz übertragen. Die ursprüngliche Planung des Jahres 1863 hätte ein Monument im Joanneumsgarten vorgesehen[136]. Mit der künstlerischen Gestaltung des Denkmals beauftragte man Franz Xaver Pönninger. Die Enthüllung fand am 8. September 1878 in Anwesenheit Kaiser Franz Josephs statt. Der Festakt wurde durch Publikationen zu Leben und Tätigkeit des Erzherzogs vorbereitet. Immer wieder beschwor man dabei den „joanneische(n) Geist"[137], der die steirische Landesidentität repräsentieren sollte. Anläßlich der Enthüllungsfeier würdigte der Landeshauptmann den Gefeierten vor allem als „Modernisierer" der Steiermark in den Bereichen Kunst, Wissenschaft, Landwirtschaft, Gewerbe und Industrie[138]. Diesem Aspekt der „Modernisierung" entspricht auch der schlichte bürgerliche Anzug des Erzherzogs (nur der Leopoldsorden und das Goldene Vlies verweisen auf das Herrscherhaus). Der Brunnen ist eine Anlage, die aus dem eigentlichen Denkmal für den Erzherzog (der mit der Rechten die Stifterrolle des „Joanneum" hält) und einer Terrasse besteht, auf der sich eine Plattform öffnet, die in der Mitte jeder Seite



Abb. 19: Heinrich Reichert (nach Joseph Kuwasseg), Enthüllung des Denkmals für Kaiser Franz I., kolorierte Lithographie, 1841 (Graz, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graphische Sammlung)

breite Freitreppen und an den Ecken vier Brunnen besitzt. Letztere sind mit allegorischen Sockelfiguren versehen, welche die vier Hauptflüsse der Steiermark (mit der „Untersteiermark") symbolisieren: Die „Enns" (mit einem Fischkasten) gießt einen Krug über ein kleines Mühlfluder aus; ihre Ikonographie verweist auf die Alm- und Jagdwirtschaft, den Fischreichtum und die Bedeutung dieser Region für die Industrie; die „Drau" (mit einem Traubenkorb) sitzt auf einem Schiefergestein. Durch ihre Attribute wird die Bedeutung der Region entlang des Flusses für die Landwirtschaft, für den Schiffsverkehr und die Forstwirtschaft angedeutet; die „Sann" (mit antiken Badeinstrumenten) sitzt auf einem verwitterten ionischen Säulenkapitell; ihre reiche Ikonographie erlaubt eine Verbindung mit Heilquellen und -bädern; die „Mur" (als mächtige Frauengestalt) lehnt sich an einen Schild, der das Wappen der Stadt Graz zeigt. In den Nischen des quadratischen Postaments stehen vier lebensgroße Allegorien, welche die von Johann geförderten Tätigkeiten spiegeln: Wissenschaft (durch die Gründung des „Joanneum"), Bergbau, Landwirtschaft und Eisenbahn-



Abb. 20: Denkmal für Erzherzog Johann am Paß des Felsentals von Huda luknja (1830), Lithographie von Carl Lanzedelli (Wien, Wien Museum)

bau[139]. Diese Sockelfiguren grenzen das Denkmal nach außen ab und vermitteln eine geschlossene und quasi rein „steirische" Identität. Die weiblichen Plastiken bezeichnen zudem eine allegorische Topographie der Steiermark mit den ihr „eigenen" Wirtschaftszweigen[140]. Die Programmatik stellt sich somit nicht nur in den Dienst einer topographischen Definition des Landes (Flüsse), sondern repräsentiert mit der allegorisch vermittelten Bezugnahme auf die Wirtschaft zugleich das Fortschrittsdenken, das mit der Person des Erzherzogs und – in der Folge – mit den Aktivitäten des Bürgertums verbunden ist[141]. Neben diesem Denkmal muß besonders auf die zwei Meter große und von Hans Brandstetter angefertigte Marmorplastik des Erzherzogs des Jahres 1895 in der Wechselseitigen Versicherungsanstalt in der Grazer Herrengasse[142] hingewiesen werden.

DER REGIONALE DENKMALKULT

Das „Friedensdenkmal zu Leoben in Steyermark"[143], das sich ursprünglich im Eggenwaldischen bzw. Dietlschen Garten (an der Poststraße) in Leoben befunden haben soll (heute Jakobipark), wurde aus Anlaß des Vorfriedens von Leoben (18. April 1797) im Jahr 1798 errichtet: Auf dem Piedestal (mit Inschriften) befindet sich ein Friedensengel (mit Palme und Posaune)[144]. Ikonographische Vergleichsmomente bestehen in einer allegorischen Radierung bzw. Flugblatt von 1797 (von Philipp Joseph Fill [Augsburg]) auf die Friedenspräliminarien zu Göß (April 1797)[145], das zeigt, wie sich Erzherzog Carl und Napoleon in einem Zelt die Hände reichen. Darüber befindet sich das Sonnensymbol[146].

Denkmäler, die sich auf *regionale* „Eigenheiten" der Steiermark im Sinne von Landesspezifika beziehen, sind allerdings selten: Bereits im Jahr 1799 wurde am Hauptplatz von Leoben der Bergmannsbrunnen errichtet – mit einem Knappen in maximilianeischer Bergmannstracht (mit Hammer) als Mittelfigur[147]. Deutlich nimmt das Monument für Peter Ritter von Tunner (1809–1897), Professor der Berg- und Hüttenbaukunde am Joanneum sowie Direktor der k.k. Bergakademie in Leoben[148], auf Aspekte der Montanistik Bezug: Das von Karl Hackstock (1855–1919) im Jahr 1904 im Postpark in Leoben ausgeführte Denkmal[149] zeigt die Büste des Gefeierten (auf einem Sockel), die von zwei Figuren (Student [links] und Bergknappe [rechts]) bekränzt wird. Auf dem Sockel findet sich mit den gekreuzten Hämmern ein Hinweis auf die Bergwerkszunft. Ein wichtiges Charakteristikum des Herrscherdenkmals, der Typus des Bekränztwerdens, erscheint hier auf ein bürgerliches Monument übertragen.

Das Programm des Grazer Rathauses als Spiegel steirischer Selbstreflexion

Das Grazer Rathaus wurde von Alexander Wielemans von Monteforte und Theodor Reuter zwischen 1886 und 1895 erbaut[150]. Praktisch mit dem Beginn der Bauarbeiten setzte ein – höchst kennzeichnender – Konflikt um die Dekoration ein. Durch das plastische Figurenprogramm der Fassade[151] wurde der Bau zu einem wichtigen Bedeutungsträger. Nach langen Diskussionen, in die auch der „Historische Verein für Steiermark" eingebunden war, wurde der „(…) Versuch einer symbolischen Repräsentation steirischer Identität innerhalb der österreichischen Reichsidee (…)"[152] realisiert, der sich – durch die Bezugnahme auf die Türkenkriege – auf traditionelle „Funktionen" des Landes „an der Grenze" und als „Bollwerk" bezog. Der Stadtrat betraute 1888 den Ausschuß des „Historischen Vereins für Steiermark" mit der Ausarbeitung eines Vorschlags, welche Persönlichkeiten verewigt werden sollten. Die Auswahlliste umfaßte sieben Personengruppen: Regenten, Politiker, Dichter, Gelehrte, Militärs, Künstler und Bürger. Durch Standbilder wurden in erster Linie Regenten, gefolgt von Staatsmännern und Heerführern gewürdigt; das „culturhistorische Moment" – Dichter, Künstler und Gelehrte – trat (gattungsmäßig deutlich zurückgestuft) in Form plastischer Porträtköpfe in Erscheinung. Der neuerbaute Rathausflügel in der Schmiedgasse wurde der älteren Zeit gewidmet, an der Hauptplatzfassade erfaßte man den Zeitraum bis zum Beginn des Jahrhunderts, während die neuere und neueste Zeit in den Innenräumen Berücksichtigung finden sollte[153]. Dergestalt erhielt das Rathaus die Funktion eines „Pantheon steirischer *und* österreichischer Geschichte"[154] und weniger eines Monumentes kommunaler Selbstdarstellung in der Art des Wiener Rathauses.

Über den vier Säulen der Eingangshalle sind figurale Allegorien von Handel, Gewerbe, Wissenschaft und Kunst plaziert; am Mittelrisalit der Vorderfront die Habsburgerregenten Rudolf I., Leopold II., Karl VI. und Friedrich III., an den Schmalseiten des Mittelrisalits die Erzherzöge Karl II. und Ferdinand II. und an den Rücklagennischen der Vorderfront (von links nach rechts) steirische Feldherren und Staatsmänner: Guido Graf Starhemberg, Sigmund Graf Herberstein, Ernst Rüdiger Graf von Starhemberg, Ulrich Fürst zu Eggenberg, Andreas Baumkircher (in den Vorschlägen des „Historischen Vereins" nicht erwähnt) und Adam Freiherr von Dietrichstein. An der rechten Seitenfassade sah man ursprünglich Ottokar (Otakar) IV., den letzten Traungauer, und Leopold V., der von ihm 1186 die Steiermark erhalten hatte, vor, an den Fenstergiebeln (als vollplastische Medaillonbüsten) Gelehrte und Künstler: Johannes Kepler (in den Vorschlägen des „Historischen Vereins" nicht erwähnt), Johann Bernhard Fischer von Erlach (in Graz geboren), Herand von Wildon, Ulrich von Liechtenstein, Hans Niesenberger und Georg Matthäus Vischer. Der ursprünglich stärker akzentuierte Bezug auf Stadtgeschichte und Selbstdarstellung des Bürgertums wurde in der endgültigen Ausführung zurückgestuft und beschränkte sich letztlich auf die Allegorien von Handel, Kunst, Wissenschaft und Gewerbe über den vier Säulen der Eingangshalle. Die unmittelbarste Bezugnahme auf die Landeshauptstadt war für die projektierte Ehrenhalle im Vestibül vorgesehen: Die Darstellung der Verteidigung der Stadt gegen die französische Besatzung (1809) durch Büsten von Major Hackher und zweier Kommandanten der Bürgermiliz wurde aber nicht realisiert[155].

Die architektonische Form des neuen Rathauses, dessen Fassade und Figurenprogramm wurden bereits von Zeitgenossen kritisiert, die Figuren schließlich 1957 (mit Ausnahme von Ottokar IV. und Leopold V. sowie zweier Landsknechte [von Hans Brandstetter] über dem Eingangsportal, die sich auf die Türkenkriege beziehen) abgetragen. Bei der Fertigstellung war die politische Haltung, die diesem Programm zugrunde lag, die Visualisierung *steirischer* Landesidentität im Kontext des *Habsburger*patriotismus, bereits in Frage gestellt, da sich die Stadt selbst zunehmend als Verteidigerin des *Deutschtums* sah[156]. Wie „überholt" das Programm der Fassade des Rathauses um die Jahrhundertwende angesehen wurde, geht aus der Gestaltung des zwischen 1900 und 1904 errichteten Städtischen Amtshauses in der Schmiedgasse hervor. Architekt Leopold Theyer nannte sein Entwurfsmotiv „Odin" (!). Zur Ausführung gelangte schließlich sein Fassadenkonzept mit dem Motto „Dem deutschen Graz"[157].

15 Kärnten zwischen topographischer Dokumentation und Visualisierung der Lokalmythen

Unter Kaiser Joseph II. wurden in Kärnten alle ständischen Einrichtungen mit Ausnahme des Generaleinnehmeramtes aufgehoben und das Land gänzlich den staatlichen Behörden in Graz unterstellt. Der Versuch der Restauration des ständischen Systems scheiterte – nach einem kurzen Intermezzo unter Kaiser Leopold II. – an Kaiser Franz II. (I.). Auch nach der Wiedereingliederung an Österreich nach den napoleonischen Kriegen war Kärnten nicht selbständig, sondern wurde bis 1825 von Laibach und Graz aus verwaltet. Erst 1849 gewann Kärnten wieder den Status eines selbständigen Kronlandes. Mit der Revolution von 1848 erweiterte sich der Große Ausschuß des Landtages um Vertreter des Bürger- und Bauernstandes. Mit dem Februarpatent (1861) kam es zu einer Verfassungsreform, welche die Basis der Kärntner Landesverfassung bildete und bis 1918 die entscheidende Grundlage blieb[1].

DIE ANFÄNGE DES REGIONALEN GESCHICHTSBEWUSSTSEINS

Hinsichtlich der frühen Geschichtsreflexionen ist besonders die 1811 gegründete „Carinthia" als die älteste historische Zeitschrift Österreichs und drittälteste im deutschen Sprachraum besonders hervorzuheben. Ihre Zielsetzung bestand in der Förderung von Vaterlands*liebe* durch Vaterlands*kenntnis*. Der „Geschichtsverein für Kärnten", 1844 als eine der traditionsreichsten und ältesten Institutionen Europas gegründet, besaß eine außergewöhnliche Bedeutung für das historische Leben des Landes und nahm sich der Bewahrung historischer und bildlicher Quellen aus der Perspektive Kärntens an. Bereits im ersten Jahrgang (1849) des „Archivs für vaterländische Geschichte und Topographie", herausgegeben vom Historischen Verein für Kärnten, beschäftigte sich Vereinsdirektor Gottlieb Freiherr von Ankershofen mit dem Thema „Prüfung der verschiedenen Ansichten über die Herleitung des Namens Kärnten"[2].

Im Rahmen der Landwirtschaftsgesellschaft kam es zur Einrichtung eines naturhistorischen Museums, das 1884 mit den Sammlungen des Geschichtsvereins zum „Kärntner Landesmuseum" vereinigt wurde[3]. Kronprinz Rudolf war der erbetene Pate des neuen Klagenfurter Museumsgebäudes (Landesmuseum „Rudolfinum"), dessen Grundsteinlegung am 24. April 1879, dem Silbernen Hochzeitstag des Kaiserpaares, erfolgte (Schlußsteinlegung am 10. Juli 1884 im Beisein Rudolfs und Stephanies)[4].

Die frühen historischen und denkmalpflegerischen Bemühungen des Landes dokumentiert ausführlich die „Kunst-Topographie des Herzogthums Kärnten“, die von der „k.k. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der kunst- und historischen Denkmale“ 1889 herausgegeben wurde. Es ist dies das erste flächendeckende wissenschaftliche Inventarisierungsunternehmen im Rahmen der Monarchie. Großer Wert wurde dabei auf die Behandlung der Bauplastik, der archäologischen Überreste und der Architektur gelegt. Kritik erfuhr dabei die damalige Aufstellung des „Fürstensteins“ als „unwürdig“[5]. Dieser wurde 1862 aus Privatbesitz (!) vom „Geschichtsverein für Kärnten“ erworben, zwischen 1870 und 1905 im „Großen Wappensaal“ des Landhauses aufgestellt und schließlich 1905 in die Aula des Kärntner Landesmuseums übertragen[6]. Joseph Alexander Freiherr von Helfert (1820–1910)[7] formulierte im Vorwort dieser Publikation die „(…) verständnisvolle Werthschätzung heimischer Kunstdenkmale (…)“ als Grundlage für „(…) deren Schonung und pietätvolle Erhaltung (…)“[8]. Zahlreiche Werke der Kärntner Malerei dieser Zeit verdeutlichen die Bemühungen um eine topographisch möglichst präzise Dokumentation der geschichtlichen Denkmäler. Hier kamen Bestrebungen dieser Art besonders mit dem künstlerischen Werk der Schwestern Sophie und Johanna von Moro am Beginn des 20. Jahrhunderts zu einem Abschluß, besonders anschaulich in Sophie Moros Grisailleaquarellen, die den Dom von Gurk zum Inhalt haben (1910 und 1911)[9].

Die wichtigsten „Gedächtnisorte“ der Landesgeschichte: „Fürstenstein“ und „Herzogstuhl“

Im Jahr 1691 wurde bei Kleinmayr in Klagenfurt das erste archäologische Werk Kärntens, der „Splendor antiquae urbis Salae (…)“ von Johannes Dominicus Prunner, gedruckt – eine Publikation, die sich mit der Geschichte Maria Saals und der des Heiligen Römischen Reiches beschäftigt[10]. In der Karte Kärntens („Novissima Carinthiae Tabula“ [1718]) von Johann Baptist Zauchenberg ist die Einsetzung des Herzogs am „Fürstenstein“ bereits prominent dargestellt[11]. Josef Ferdinand Fromiller (1693–1760) malte im Rahmen der Neugestaltung der repräsentativen Räume des Klagenfurter Landhauses im Jahr 1740 im Auftrag der Landstände unter anderem an der Nordwand des „Großen Wappensaales“ die Einsetzung des Kärntner Herzogs am „Fürstenstein“[12] als „(…) programmatische(n) Eckpfeiler des damals von den Ständen getragenen ausgeprägten Landesbewußtseins und der verfassungsrechtlichen Sonderstellung Klagenfurts (…)“[13]. Dieses Fresko Fromillers, das auf ältere Bildquellen, darunter auch Johann Baptist Zauchenbergs Karte, Bezug nimmt, ist auch im Festbuch „An Ehren und Siegen reich. Bilder aus Österreichs Geschichte“ (1908) als Illustration[14] enthalten und zudem in „Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild“ (Band Kärnten und Krain) [Wien 1891][15] abgebildet (Abb. 1).



Abb. 1: „Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild" (Band Kärnten und Krain), Wien 1891, Xylographie nach Josef Ferdinand Fromillers Fresko der Einsetzung des Kärntner Herzogs am „Fürstenstein" (Wien, ÖNB)

Die frühe historische Forschung zum „Herzogstuhl" dokumentiert bereits Joseph Freiherr von Hormayrs „Taschenbuch für die vaterländische Geschichte" mit dem Beitrag „Der kärnthnerische Herzogsstuhl"[16]. Auf dem Zollfeld begab man sich früh auf Spurensuche nach dem „römisch-vaterländischen Alterthum"[17]. Bereits um 1800 war der „Herzogstuhl" das Symbol für die ruhmreiche Vergangenheit Kärntens, und zur gleichen Zeit wurde der Dobratsch als Aussichtsberg entdeckt[18]. Von Leopold Kupelwieser ist bekannt, daß er im November 1823 den berühmten Stadtbrunnen Friesachs (1563) zeichnete und das Zollfeld aufsuchte. Die Kunde von Ausgrabungen führte den Maler in den Klagenfurter Gelehrtenkreis, und er wurde vor allem mit dem Geistlichen S. M. Mayer bekannt. An der Kirche Maria Saal zeichnete Kupelwieser unter anderem die antiken Steine[19]. Forschungen zum „Herzogstuhl" erreichten mit Rudolf Graf von Goëss' „Das Merkwürdigste von dem Herzogstuhle in Kärnten, und von den darauf Bezug nehmenden Gegenständen" (Klagenfurt 1834), Eduard Breiers „Die Kärnthnerische Huldigung im Mittelalter" (o.O., 1844) [mit entsprechender Stichillustration („Huldigung der Herzoge von Kärnthen im Mittelalter" als Darstellung der Einsetzung aus der Perspektive des 19. Jahrhunderts)] sowie mit Max Ritter von Moros „Der Fürstenstein in Karnburg und der Herzogsstuhl am Zollfelde in Kärnten" ([1]1862, [2]1884)[20] literarische Höhepunkte. Im Jahr 1834 wurde der „Herzogstuhl" zum Schutz gegen Beschädigung mit einem Eisengitter eingefriedet und renoviert. Diese Maßnahme wurde von den Kärntner Landständen nach Kontroversen um eine irrtümliche slowenische Deutung der römischen Inschrift initiiert.

DIE „CARINTHIA“ ALS PERSONIFIKATION DES LANDES

Wesentlich für die Konstituierung regionaler Identität war die Personifikation Kärntens: Hier muß vor allem das Monument der „Carinthia“ von Josef Messner (1837–1886) nach einem Entwurf von Hans Gasser (Abb. 2), präsentiert im Pavillon der Kärntner Montanindustrie während der Wiener Weltausstellung des Jahres 1873, genannt werden[21]: Die monumentale Plastik, eine weibliche Sitzstatue (mit dem Kärntner Landeswappen), war lange Zeit auf dem Klagenfurter Benediktinerplatz postiert und steht in ihrer ikonographischen Ausprägung ganz im Zeichen der Bergwerksindustrie (Attribute der „Carinthia“ und des Bergknappens). Personifikationen des Landes sind in der Plastik – ähnlich wie in Tirol[22] – bereits recht früh nachweisbar, am prominentesten in Christoph Rudolphs (?) Apotheose des hl. Johannes von Nepomuk im Klagenfurter Dom (1736) als personifizierte Allegorie des Herzogtums Kärnten[23]. Weiters zeigt die Brüstung am Kanzelaufgang in der Pfarrkirche Ossiach die „Carinthia“ mit Wappen (1725), die hier auf das Stift Ossiach weist[24]. Bei dem hinsichtlich seiner Entstehung ungeklärten sog. Löwenbrunnen im Hof des Landhauses könnte die zentrale allegorische Frauengestalt in der Mitte des Bassins möglicherweise ebenfalls eine „Carinthia“ (oder „Fortuna“) zum Inhalt gehabt haben[25]. Nicht zuletzt zeigt auch die Ausstattung des „Kleinen Wappensaals“ im Klagenfurter Landhaus (als Ratsstube der Verordneten) ein moralisierend-allegorisches Deckenbild: Der erste (nicht ausgeführte) Entwurf Fromillers (1739)[26] präsentiert die „Carinthia“ (mit dem Kärntner Wappen), die aus einem Füllhorn Gaben über vier andere Gestalten streut, als zentrales Motiv.



Abb. 2: Josef Messner (nach Hans Gasser), „Carinthia“ am Pavillon der Kärntner Montanindustrie während der Wiener Weltausstellung 1873 (Klagenfurt, Kärntner Landesmuseum)

DIE KÄMPFE GEGEN DIE FRANZOSEN ALS IDENTITÄTSSTIFTENDER „LANDESMYTHOS"

Im Jahr 1809 wurde Kärnten gemäß den Bestimmungen des Friedens von Schönbrunn geteilt: Während der „Klagenfurter Kreis" bei Österreich verblieb, wurde der „Villacher Kreis" den neugeschaffenen „Illyrischen Provinzen" zugeschlagen. Diese Teilung blieb zur großen Enttäuschung der Bevölkerung auch nach der Wiederherstellung des Habsburgerreiches (1814) bestehen. Erst 1825 wurden der Klagenfurter und Villacher Kreis wieder vereinigt, allerdings dem „Illyrischen Gubernium" mit Sitz in Laibach zugeordnet.

Unter den Kärntner Widerstandskämpfern der napoleonischen Zeit ragt besonders Johann Baptist Türk (1775–1841) hervor, der sich am Volksaufstand des Jahres 1809 beteiligte[27]. Sein Leben spielt in der Geschichte des Landes eine herausragende Rolle. Türk tat sich etwa in der Schlacht von Spinges[28] durch besonderen Mut hervor. Im Juni 1809 erhielt er den Auftrag, den kärntnerischen Landsturm zu organisieren. In Lienz übermittelte Andreas Hofer an Türk seine Proklamation an die Kärntner vom 27. September 1809 zur entsprechenden Verbreitung. Für seine zahlreichen Verdienste erhielt Türk von Kaiser Franz I. am 20. September 1810 die große goldene Zivil-Ehren-Medaille.



Abb. 3: Hermagor, „Jahrhundertdenkmal" in Erinnerung an den Sieg bei Hermagor am 18. September 1813, Josef Kassin, 1913 (Autor)

Die Hermagorer „Jahrhundertmedaille" (1913) erinnert an die Befreiungskämpfe des Jahres 1813 mit den reliefierten Profilköpfen der Kaiser Franz I. und Franz Joseph I. („1813–1913")[29] und verweist zugleich auf das „Jahrhundertdenkmal" als Siegermonument des Achterjägers, das in Erinnerung an den Sieg bei Hermagor (am 18. September 1813) und an die Wiedervereinigung Oberkärntens mit Österreich errichtet wurde[30] (Abb. 3). Dieses Werk Josef Kassins mit der Bronzestatue eines Soldaten in voller Ausrüstung (Höhe

ca. 2,6 m) vor einem ungefähr 11 Meter hohen Obelisken wurde am Fuß der Stützmauer der Pfarrkirche Hermagor 1913 auf Initiative des „Kärntner Jahrhundert-Denkmalkomitees" errichtet. Auf einer Seite der Basis findet sich auch eine Gedenkplatte mit dem Hinweis auf die Erinnerung an die französischen (!) Gefallenen des Jahres 1813. Das Denkmal demonstriert – wie auch das Soldatendenkmal auf der „Greutherhöhe" in Tarvis – die heroische Grundhaltung der Landesverteidigung und ist darin grundsätzlich mit anderen monumentalen Soldatendenkmälern aus der Spätphase der Monarchie vergleichbar (z.B. Deutsch-Wagram). Das Kriegerdenkmal auf der „Greutherhöhe" bei Tarvis, als Treppenanlage mit Sockel, Inschriftentafeln und darauf stehendem Soldaten konzipiert, wurde 1909 zur „Jahrhundertfeier der Kärntner Landesverteidigung" (1797–1809–1813) errichtet[31]: Die Hauptfigur trägt eine exakt ausgeführte Uniform aus der napoleonischen Zeit und übt eine Art Wächterfunktion aus[32]. In Treffen (Bezirk Villach-Land) befindet sich ein „Jubiläumsbrunnen" mit einem Porträtmedaillon Franz Josephs I. („ERBAUT / VOM ORT TREFFEN / IM JUBELJAHRE / 1908")[33], der in Zusammenhang mit einem heute an der Rückseite befindlichen Denkmal für die Gefallenen des Zweiten Weltkriegs stark verändert wurde. Das Bildnisrelief mit dem Kopf des Kaisers im Hochoval ist flankiert vom habsburgischen Wappen (links) und vom Kärntner Wappen (rechts). Das „Franzosenkreuz" bei der Kirche von Feistritz im Rosental, ein einfaches Kreuz auf einem Sockel[34], errichtet im Jahr 1832 vom k.k. Kämmerer Ferdinand Graf Egger und aus einer der letzten Chargen des Feistritzer Hochofens gegossen, sollte der Kämpfe vom 6. September 1813 gedenken.

DIE MYTHISIERUNG FRIEDRICH HENSELS UND JOHANN HERMANNS

Die Befestigungen von Malborghet (Malborghetto) [südlich von Tarvis] und am Predil bilden ohne Zweifel die monumentalsten „Erinnerungsorte" der Kärntner Geschichte im 19. Jahrhundert. Durch die Taten der Offiziere Friedrich Hensel (1781–1809) und Johann Hermann von Hermannsdorf (1781–1809)[35] wurde der Rückzug Erzherzog Johanns über Tarvis und Graz vor der ihn verfolgenden französischen Armee gesichert. Nach erbitterten Gefechten und dem Tod der Hauptleute Friedrich Hensel (Kommandant von Malborghet) und Johann Hermann (Kommandant am Predil) am 17. und 18. Mai 1809 gerieten die Befestigungen schließlich in französische Hand[36]. Einige Objekte erhielten in der Folge eine fast reliquienähnliche Bedeutung, etwa eine Eßschalengarnitur, in der Johann Hermann täglich die Speisen auf das Blockhaus am Predil gebracht wurden, bis der Feind die Rückkehr der Ordonnanz unmöglich machte[37].

Den – dramatisch zugespitzten – Heldentod Hauptmann Hensels zeigt die Lithographie Nr. 7 in der von Matthias Trentsensky (1790–1868) herausgegebenen Serie „Momente



Abb. 4: Matthias Trentsensky (Hrsg.), „Momente aus Oesterreichs Kriegsgeschichte" („Malborghetto am 17. May 1809. Hauptmann Hensels Heldentod bey Vertheidigung des Blockhauses"), Lithographie Nr. 7 (Der Tod Hauptmann Hensels) [Wien, ÖNB]

aus Oesterreichs Kriegsgeschichte" („MALBORGHETTO am 17. May 1809. Hauptmann Hensels Heldentod bey Vertheidigung des Blockhauses")[38] (Abb. 4). Analog ist dies für die Erstürmung des Blockhauses am Predil am 18. Mai 1809 in einer Heliogravüre (nach einem Gemälde Peter Johann Nepomuk Geigers) überliefert[39]. Besonders Gemälde Albrecht Adams (1782–1862) haben die publikumswirksame Veranschaulichung der Verteidigung des Blockhauses von Malborghet durch Hensel zum Inhalt[40]. Die überregionale Bedeutung von Hensels Heldentod ist auch daran erkennbar, daß dieses Ereignis fixer Bestandteil der Illustrationswerke Zieglers[41] ist.

DIE VEREWIGUNG DES ABWEHRKAMPFES IN DENKMÄLERN

Das Denkmal zum Gedenken an Johann Hermann von Hermannsdorf auf dem Predilpaß (1848–1850)[42] (Abb. 5) ist eine klassizistische Wandpyramide mit gußeisernem Löwen, der



Abb. 5: Denkmal zum Gedenken an Johann Hermann von Hermannsdorf auf dem Predilpaß, 1848–1850 (Wien, ÖNB)



Abb. 6: Denkmal zum Gedenken an Friedrich Hensel in Malborghet, 1848–1850 (Wien, ÖNB)

von einem Speer durchbohrt ist und – wie später der „Löwe von Aspern" – französische Schlachtzeichen unter sich begräbt. Dieses Monument ist in seiner Gestaltung – als an einer Mauer angebrachte Wandpyramide mit davor befindlichem Löwen – bis auf den Schriftzug der Inschrift mit jenem für Hauptmann Hensel (siehe unten) identisch. Dies demonstriert, daß die Bandbreite von Gedächtnisstiftungen für eine Vielzahl geschichtlicher Anlässe auf bestimmte und *standardisiert* geprägte Formgelegenheiten konzentriert wurde.

In Malborghet befindet sich das zwischen 1848 und 1850 errichtete und 1850 kollaudierte Hensel-Denkmal (Abb. 6)[43], gewidmet den Gefallenen des Jahres 1809. Das Monument würdigt den Heldentod Hauptmann Friedrich Hensels (17. Mai 1809) und ist wie jenes am Predilpaß als monumentale Wandpyramide konzipiert, ausgeführt vom Villacher Baumeister Johann Picco. Der davor befindliche gußeiserne Löwe in Eisenguß stammt von Adam Rammelmayer (1847).

DER DENKMALKULT IN KLAGENFURT

Besondere Bedeutung für die monarchische Präsenz besaß die Erbhuldigung anläßlich des Einzugs Kaiser Leopolds I. in Klagenfurt im Jahr 1660. In der entsprechenden Publikation zu diesem Ereignis („Beschreibung oder Relation vber den Einzug und Erbhuldigungs Actum in Kärndten" des Hannß Sigmundt von Ottenfels)[44] ist als Kupferstich die Ansicht eines Reiterstandbildes[45] (Abb. 7) überliefert, mit dem Leopold I. als „PATRI PATRIAE / Dem Vatter deß Vatterlandts" gehuldigt wird. Die Stände ließen eine bemalte hölzerne Reiterstatue des Monarchen auf einem Sockel aufstellen. Obwohl sie die baldige dauerhafte Ausführung des Denkmals versprochen hatten, wurde bis 1672 nur der kunstvolle Marmorsockel, aber ohne die im Entwurf vorgesehenen allegorischen Figuren („Consilium", „Industria", „Pax" und „Bellum") angefertigt. Das 4,5 Meter hohe Reiterbild hätte vom Nürnberger Georg Schweigger in Bronze gegossen werden sollen. Der Sockel des Denkmals („Kaiser-Stuhl") erhielt schließlich 1765 das Maria-Theresia-Denkmal von Balthasar Ferdinand Moll aufgesetzt[46]. Die Statue Molls war wiederum der Vorgänger des am 4. Juli 1873 enthüllten und heute noch existierenden Denkmals Franz Pönningers[47] am Neuen Platz und wurde von den Kärntner Ständen aus Anlaß des Aufenthaltes der Kaiserin in Klagenfurt im Jahr 1765 errichtet[48]: Mit dem Genius des Ruhmes, der über der Kaiserin schwebt und einen Lorbeerkranz auf ihr Haupt herabsenkt, wird die klassische Herrscherapotheose zitiert. Die Inschrift auf der Westseite lautet: „Mariae Theresiae / der frommen, glückseligen / Mehrerin des Reichs; (...) / durch Gerecht- und Gütigkeit, / Friede, Krieg, Tugenden / Grössten / Ihrer Erbkönigreiche Glorie / Ihrer Völker Heil / Ihrer Provinzen Freude"[49], jene an der Ostseite spiegelt das der Herrscherin dezidierte Treuemotiv: „(...) Haben dieses ewige Denkmal / einer Zartesten Liebe setzen lassen / Das aLLergetreVste Cärnten / VnD



Abb. 7: Hannß Sigmundt von Ottenfels, „Beschreibung oder Relation vber den Einzug und Erbhuldigungs Actum in Kärndten" (1660), Reiterstandbild Kaiser Leopolds I. (Wien, ÖNB)



Abb. 8: Klagenfurt, Neuer Platz, Maria-Theresia-Denkmal von Franz Pönninger, 1873 (Autor)



Abb. 9: Klagenfurt, Neuer Platz, Enthüllung des Maria-Theresia-Denkmals von Franz Pönninger am 4. Juli 1873, Fotografie (Wien, ÖNB)

LanDes-Väter"[50]. Die Kaiserin ist bei Moll im ungarischen Krönungsornat dargestellt, in der Rechten hält sie das Reichsszepter, in der Linken das Bildnis ihres Gemahls. Auf den seitlichen Säulenvorsprüngen liegen auf Polstern die römische Kaiserkrone, die königlich-ungarische, die böhmische Krone sowie der österreichische Erzherzogshut. Die Statue Molls war angeblich überhaupt das erste (!) Denkmal zu Ehren der Monarchin, wurde aber wegen angeblicher Materialmängel[51] und aus anderen Gründen[52] durch ein neues Denkmal[53] ersetzt, obwohl ein Landtagsbeschluß vom 10. September 1868 für dessen Erhaltung votierte[54]. Im Jahr 1972 wurde das neue Maria-Theresia-Denkmal (Abb. 8) von der West- auf die Ostseite des Platzes versetzt. Zur Erinnerung an die Enthüllung des neuen Monuments am 4. Juli 1873[55] (Abb. 9) wurde eine Gedenkmedaille geprägt[56]. Die topographische Bedeutung dieses neuen Denkmals erkennt man auch daran, daß im Zuge derLandesvermessung nach Einführung der neuen Maße- und Gewichte-Ordnung vom 23. Juli 1871 „Der Nullpunkt sämtlicher Straßennivellements von Kärnten die erste Stufe des alten Maria-Theresien-Monumentes in Klagenfurt"[57] war, womit die Kärntner Maria-Theresia-Statue genau jenen Platz einnahm, den Augustus in Rom dem goldenen Meilenstein („milliarium aureum")

am Forum Romanum zugewiesen hatte. Die Stellung des Denkmals im „symbolischen", öffentlichen Raum verdeutlicht somit den „Ausgangspunkt" der Zählung aller Entfernungen. Die Bedeutung der Kaiserin in Kärnten ist auch daran erkennbar, daß ihr bis 1918 ein eigener Schauraum im Landesmuseum gewidmet war. Für das Klagenfurter Landhaus schuf Josef Kassin 1909 ein Porträtmedaillon Maria Theresias[58] und noch 1928 ein Gipsrelief mit der Darstellung der Kärntner Herzogseinsetzung auf dem Herzogstuhl am Zollfeld[59], wie überhaupt die historischen Themen der Kärntner Landesgeschichte im Gesamtwerk dieses Bildhauers eine prominente Rolle spielen.

Die „Klagenfurter Zeitung" schrieb in ihrer Ausgabe (Nr. 151) vom 4. Juli 1873 („Die Theresien-Monumente"): „(…) Klagenfurt darf sich mit Stolz rühmen, zuerst der unvergeßlichen Monarchin ein Denkmal gesetzt zu haben. (…)" (als Hinweis auf das Denkmal Molls). In der wichtigen Broschüre von Schmued 1873, die – trotz vieler historischer Fehler – einen Abriß der historischen Verdienste der Herrscherin gibt, wird in der letzten Strophe von Josef Weilens „Festgesang" auf das zentrale Motiv hingewiesen: „(…) Die Zeit kann Eisen wohl und Erz zertrümmern, / Doch Kärntens Liebe, Kärntens Treue nicht. / So lange himmelan die Berge ragen / Und donnernd tönt des Wasserfalls Gebraus, / So lange werden hier die Herzen schlagen / In alter Treue für das Kaiserhaus. (…)". Die Bedeutung des Maria-Theresia-Denkmals für Klagenfurt und Kärnten erkennt man auch daran, daß es noch eine prominente Rolle im Fresko Hermann Hellers (1930) [für das Vereinsheim in Klagenfurt, heute Völkermarkt, Stadtmuseum] zur „Verkündung des Abstimmungsergebnisses durch den Vertreter Österreichs bei der interallierten Abstimmungskommission am 13. Oktober 1920 vor dem Rathaus am Neuen Platz in Klagenfurt" einnimmt.

In Klagenfurt befindet sich am Kardinalsplatz – unweit vom Maria-Theresia-Monument – ein überschlanker Obelisk, der 1807 von Kardinal Salm zur Erinnerung an den Preßburger Friedensschluß gestiftet wurde[60]: Die Spitze wird von einer Kugel mit Kreuz und Friedenspalmen symbolisch bekrönt; an den Seitenflächen befinden sich deutsche und lateinische Inschriften, die unter anderem Erzherzog Carl und Kaiser Franz II. (I.) erwähnen. Letzterer wird als Friedensstifter für das Land bezeichnet („Patriae Pacificator"). Das Denkmal hatte der Gurker Fürstbischof Franz II. Altgraf zu Salm-Reifferscheidt-Krautheim (reg. 1783–1822) auf eigene Kosten vom Sterzinger Bildhauer Johann Probst anfertigen und am 24. September 1807 aufrichten lassen.

Eine von Kaiser Franz II. (I.) den Kärntner Ständen und Klagenfurter Bürgern anläßlich ihrer Bewährung und Tapferkeit während der Franzosenkriege gewidmete Bronzebüste (1817) des Kaisers in römischer Feldherrnkleidung (mit Lorbeerkranz) von Leopold Kießling wurde zuerst für die südliche Fensterwand des Sitzungssaales im Landhaus (in dem sich auch ein gemaltes Porträt Franz' befand, über dessen Verbleib nichts Sicheres ausgesagt werden kann) in Aussicht genommen und nach einigen Schwierigkeiten schließlich am 22.

Februar 1818 im „Großen Wappensaal" feierlich aufgestellt (bis 1870 im „Großen Wappensaal", danach bis 1920 im „Kleinen Wappensaal"). Die Büste lagert seitdem im Depot des Landesmuseums für Kärnten[61]. An der Vorderseite des Sockels war die Inschrift „Der Treue Kärntens" angebracht. Im Jahr 1870 wurde anstelle der Büste der Fürstenstein aufgestellt. Die vom Klagenfurter Bürgerausschuß intendierte Plazierung der Kaiserbüste an einem öffentlichen Platz wurde allerdings vom Gouverneur ausdrücklich untersagt[62].

DER REGIONALE DENKMALKULT

Als das auf Franz Joseph I. verübte Attentat mißlang[63], errichtete die Gemeinde von Ferlach im Jahr 1853 am Hauptplatz eine neugotische Gedenksäule[64] – ein in der „Provinz" einmaliges Dokument der Erinnerung an den Anschlag. Der Kupferstecher Joseph Wagner hielt dieses am 25. September 1853 enthüllte Monument in der Lithographie „Das Denkmal in Ferlach" (um 1853), gezeichnet von Franz Hauser († 1893) und gedruckt in der lithographischen Anstalt von Johann Rauh in Wien, fest[65] (Abb. 10). Gegen Jahresende 1918 wurde das Monument abgetragen. In der kleinen Schrift „Das Denkmal in Ferlach. Eine Darstellung des Baues mit der Beschreibung der Enthüllungs-Feier" (Klagenfurt 1854) wird die Programmatik dieses Monuments näher beschrieben: „(…) Aus Steinen ist gefügt der Bau, / Gesammelt rings von Gau zu Gau, (…)" (Festgesang)[66]. In dieser Beschreibung der Enthüllungsfeier wird auch auf die Umstände der Errichtung eingegangen und darauf hingewiesen, daß das Denkmal aus einem Piedestal bestehe, der „(…) aus den wichtigsten kärntnerischen Gebirgs-Gesteinen und den im Lande vorkommenden Erzen gefügt ist; diese Steinarten sind in ihrer Anordnung nach den Principien der Geologie vertheilt, und geben damit ein Bild des geognostischen Charakters des Landes. (…)". Es wird somit betont, daß Natur *und* Kunst vereinigt im „(…) Dienste des Patriotismus (…)"[67] stehen: In dieser Hinsicht erfolgen detaillierte Hinweise auf den Granit und den Serpentin vom Glockner, auf den Glimmer-Schiefer aus Viktring, den Gneis vom Mölltal, den Chlorit-Schiefer vom Kreuzberg, den Urkalk aus dem oberen Lavanttal und den Ur-Dolomit vom Kirchbichl in der Bedeutung dieser – das Land verkörpernden – Gesteine bei ihrer Verwendung im Denkmal[68]. Diese *Huldigung an den Monarchen durch die Natur des Landes* steht im Rahmen des 19. Jahrhunderts nicht vereinzelt dar[69]. Die Einfassung des Ferlacher Denkmals mit Gewehrläufen und Bajonetten stellte einerseits die Verbindung zur Industrie des Ortes her; zugleich aber werden diese Waffen in der Einweihungsschrift auf die Verteidigung Österreichs von Karl VI. bis Franz Joseph I. bezogen[70]. Anläßlich der Enthüllungsfeier wurden Loyalität und Anhänglichkeit der Bürger als „dauerhafter Kitt" und „wahrhafte Kraft der Monarchien" betrachtet – ebenso wie der Glaube an Gott und die Liebe zum Kaiser[71].



Abb. 10: Joseph Wagner (nach Franz Hauser), Gedenksäule in Ferlach zur Erinnerung an das Attentat auf Kaiser Franz Joseph, Lithographie, 1853 (Klagenfurt, Kärntner Landesmuseum)

Denkmal und Nation wachsen demgemäß zu einer *gemeinsamen* Vorstellung zusammen: „(…) Wie ist auch dir, O Oesterreich, / Dies Denkmal hier im Kleinen gleich, / Der Kaiser schlingt mit fester Hand / Um's Völkerreich der Einheit Band; / Er einigte, was eh' getrennt, / Und Oest'reich ist sein Monument. (…)"[72].

HERRSCHERLIEBE UND NATURSCHILDERUNG – DER BESUCH DES KAISERPAARES IN KÄRNTEN (1856)

Einen wichtigen Akzent innerhalb der dynastischen Ikonographie des Landes stellt die Reise des Kaiserpaares im September 1856 nach Kärnten dar[73] – verewigt in der Prunkpublikation „Reise A. H. Ihrer k.k. Apostolischen Majestäten Franz Joseph und Elisabeth durch Kärnthen im September 1856" (Wien 1859)[74]. Der kaiserliche Besuch war eine der ersten Rundreisen des Herrscherpaares durch Österreich, „(…) welche die Völker Oesterreichs beglückten. (…)"[75]. Der Kaiser wollte „(…) seiner geliebten Gemahlin sein schönes Oesterreich zeigen. (…)", dahin reisen, „(…) wo der höchste Berg seines Reiches umflossen von glänzenden Eisgefilden herabschaut in ein stilles, anmuthiges Thal, in welchem ein schlichtes, treues Volk wohnt, das mit inniger Liebe an seinem Kaiser hängt. (…)"[76]. Das wohl wichtigste Charakteristikum der habsburgischen Herrscherideologie (Treue des Volkes zum Herrscher) erscheint hier mit der (fiktiven) Einheit von Volk und Natur Kärntens kombiniert. Die Prunkpublikation zeigt Farblithographien mit Ehrenpforten, die anläßlich

des kaiserlichen Besuchsprogramms von den Kärntner Städten errichtet und allegorisch und heraldisch dekoriert wurden. Besonders interessant sind hier die Tafeln Nr. V („EHRENPFORTE AN DER NORDSEITE DES WEICHBILDES / der Stadt Klagenfurt" mit der Aufschrift „Willkommen geliebtes Kaiserpaar") und VIII (Franz Joseph im „Großen Wappensaal" des Landhauses in Klagenfurt). Die Ehrenpforten weisen jeweils eine unterschiedliche thematische Ausrichtung auf, und zwar auf der Grundlage der historischen und wirtschaftlichen Besonderheiten, welche die vom Kaiser besuchte Stadt aufzuweisen hat. Im Rahmen der zahlreichen Kärntner Ehrenpforten findet sich auf Taf. Nr. XX auch eine Farblithographie mit der charakteristischen Ansicht von Heiligenblut und Großglockner („HEILIGEN-BLUT U. DER GROSSGLOCKNER"). Ebenso ist eine umfangreiche Schilderung des „Naturdenkmals" Großglockner anzutreffen[77]. Die gotische Kirche in Heiligenblut wird hier als „(...) freundlichste Idylle im stolzesten Epos der Natur (...)" bezeichnet. Die Reisebeschreibung des Herrscherpaares entfaltet sich somit in enger Beziehung zur Naturschilderung des Landes. Dynastische Huldigung und Naturbeschreibung gehen (auch in programmatischer Hinsicht) ineinander über, indem die Natur (formuliert als hymnische Schilderung des Landes) auf den Herrscher und seine Anwesenheit im Land bezogen wird. Dies wird auch anhand konkreter Ereignisse deutlich gemacht: Dellach im Drautal, das 1851 durch ein Unwetter verwüstet worden war, feierte Franz Joseph durch einen Triumphbogen mit der Inschrift „DELLACH SEINEM ERRETTER"[78]. Als Abschluß der Prunkpublikation sind feierliche Festgesänge abgedruckt: „Zur Feier der Ankunft Sr. Majestät des Kaisers Franz Joseph I. und Ihrer Majestät der Kaiserin Elisabeth in Kärnten"[79]. Hier wird beschworen, wie der Genius Kärntens sich „freut", den als „Vater" apostrophierten Franz Joseph sehen zu können. Der Kaiser antwortet: „Doch nicht allein komm' Ich diesmal zu dir – Ich bring' dir die Mutter / Auch mit, die dich, Ihr Kind, zu seh'n schon lange sich sehnt.": Vater (Kaiser), Mutter (Kaiserin) und Kind (das Land Kärnten) erscheinen in Gestalt einer familienähnlichen Idylle imaginiert, wobei bestimmte Epitheta („Vater" und „Mutter") aus der älteren Herrscherikonographie übernommen werden[80].

LANDESKUNDE UND LANDSCHAFTSERFASSUNG – VON DER INVENTARISIERUNG ZUR „PANORAMATISIERUNG" DES BLICKS

Die umfassende Publikation Wagner 1844/1845 (mit Lithographien von Joseph Wagner) zeigt zahlreiche Ortsansichten und Landschaften, wichtige Kulturdenkmäler, historisch bedeutsame Stätten[81], charakteristische Veduten[82], den Herzogstuhl, die Burg Hochosterwitz etc., ähnlich wie später die Xylographien im entsprechenden Band von „Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild" (Kärnten und Krain, Bd. 1)[83]. Der Textteil mit den

geschichtlichen Schwerpunkten von Heinrich Hermann ist nach Tälern gegliedert. Insgesamt gibt es reine Naturansichten, bei denen aber im Text detailliert auf den entsprechenden historischen Hintergrund verwiesen wird (z.B. Predil und Malborghet mit Hinweis auf die Befreiungskämpfe des Jahres 1809). Der Großglockner war bereits anläßlich seiner Erstbesteigung durch eine Expedition unter Fürstbischof Franz II. Altgraf zu Salm-Reifferscheidt (1749–1822)[84] in den Blickpunkt des Interesses geraten. Von Bedeutung ist hier das entsprechende Gemälde im Landesmuseum für Kärnten (vermutlich zwischen 1816 und 1819, die landschaftlichen Teile [?] von Joseph Herrmann, die Figuren von Johann Evangelist Scheffer von Leonhartshoff), das Salm vor einer mächtigen Bergkulisse zeigt[85]. Joseph August Schultes' Werk „Reise auf den Glockner" (vier Teile in zwei Bänden [Wien 1804]) stellt das wichtigste Glockner-Kompendium dar, „(…) das die künftig auf den Glockner ausgerichtete Reiselust verursachen sollte. (…)"[86]. Bedeutung gewann diese Berglandschaft auch durch Erzherzog Johanns Gletscherstudien. Seine Überquerung der Pasterze (1832) war dafür ausschlaggebend, daß die verschiedensten Hütten der Glocknergruppe nach ihm benannt wurden[87]. Johann, dessen Initiative es auch zu verdanken ist, daß 1805 der Ortlergipfel bestiegen wurde[88], interessierte sich besonders für die Erfassung der Gletscher, deren Verlauf und Oberflächengestaltung. Thomas Ender als in Diensten des Erzherzogs stehender Maler brachte dessen großes wissenschaftliches Interesse zu künstlerischen Ergebnissen[89]: Nicht handelnde Menschen stehen im Zentrum, sondern die dokumentarische und wissenschaftliche Ausrichtung – ein Aspekt, der kurz vor der Jahrhundertmitte durch die Brüder Adolf und Hermann Schlagintweit in bezug auf die Erforschung der Pasterze Platz greifen sollte. Die Bilder Enders als (reine) Naturstudien unterscheiden sich markant von den Bildmotiven, die den Glocknergipfel zusammen mit der Heiligenbluter Kirche in den Fokus nehmen und damit mit großer Nachfolge ein standardisiertes Schema einer „Kulturlandschaft" schufen.

Max Ritter von Moro (1817–1899), Neffe von Pernharts Lehrer Eduard Moro, hatte den Maler Markus Pernhart (1824–1871) mit der systematischen Aufnahme der Burgen und Schlösser Kärntens beauftragt. Ziel war eine Inventarisierung der vom Verfall bedrohten Bauten als *bildliche Bestandsaufnahme* der architektonischen Anlagen. Markus Pernhart dokumentierte um 1850 den Zustand der Kärntner Burgen und Schlösser für den Kärntner Geschichtsverein in einer Serie von rund 200 äußerst detailreich gearbeiteten (Bleistift-) Zeichnungen[90], darunter unter anderem auch den „Fürstenstein" mit der Karnburg[91] sowie den „Herzogstuhl" auf dem Zollfeld bei Maria Saal[92]. Pernhart „(…) rekonstruiert gleichsam die Geschichte (…)"[93], indem er etwa den „Herzogstuhl" im Zustand vor der Restaurierung (1834) wiedergab[94]. 1855 waren von den 200 in Aussicht genommenen Zeichnungen bereits 100 Ansichten fertig ausgeführt, und der Geschichtsverein konnte eine Auswahl von 40 Blättern der „k.k. Zentralkommission" zur Ansicht nach Wien übersenden. Bis 1860 dürfte das gesamte Aufnahmeprojekt im wesentlichen abgeschlossen worden sein. Aus den

Motiven des ersten, 1855 angelegten Konvolutes hatte Pernhart im Auftrag der Kärntner Landstände ein 31 Blatt umfassendes Album mit eigenhändigen Repliken zusammengestellt, das Kaiserin Elisabeth als Hochzeitsgeschenk überreicht wurde[95]. Pernharts Zeichnungen nehmen vor allem das *Objekt* selbst in den Blickpunkt; das landschaftliche Umfeld spielt hingegen nur andeutungsweise eine Rolle. Von Interesse ist in diesem Zusammenhang, daß im 49. Jahrgang (1859) der Zeitschrift „Carinthia" eine eigene Rubrik eröffnet wurde, in der – als wichtige Parallele zu Pernharts Unternehmen – Kärntens vorzügliche Burgen und Schlösser besprochen wurden.

Charakteristisch für eine weitere künstlerische Facette in Pernharts Œuvre sind die „Weitwinkelperspektiven"[96], die eine panoramaartige Übersicht über Stadt und Land geben sollen. Die frühesten Belege für solche Panoramen treten in Pernharts Skizzenbüchern 1857 auf, die letzten im Jahr 1870[97]. Die durchwegs in Öl gemalten Rundsichten wurden stets, den Himmelsrichtungen entsprechend, in vier Teile zerlegt und jeder dieser Teile extra gerahmt. Pernhart hat (insgesamt 26) und zahlreiche heute nicht mehr existierende Kärntner



Abb. 11: Markus Pernhart, Der Großglockner von der Adlersruhe, Gemälde, 1860 (Klagenfurt, Kärntner Landesmuseum)



Abb. 12: Markus Pernhart, „Glocknerpanorama", 1860 (Klagenfurt, Kärntner Landesmuseum)

und slowenische Ansichten als Panoramen gemalt (Dobratschpanorama, Mangartpanorama, Magdalensbergpanorama, Sternbergpanorama, Triglavpanorama etc.). Mit kartographischer Präzision wurden in diesen Panoramen Bergspitzen erfaßt und Tallandschaften wiedergegeben[98]. Zahlreiche slowenische Veduten Pernharts fanden auch als Fotoserien Verbreitung[99].

Markus Pernhart beschäftigte sich daneben auch mit der „klassischen" Ansicht Heiligenbluts, von der mehrere Versionen existieren[100]. Besonders kennzeichnend für sein Werk sind unterschiedliche Darstellungen des Glockners[101] – zumeist mit am Grat wandernden Bergsteigern (z.B. Der Großglockner von der Adlersruhe, 1860, Klagenfurt, Landesmuseum für Kärnten [Abb. 11]). Pernharts berühmtes „Glocknerpanorama" aus dem Jahr 1860 (Klagenfurt, Kärntner Landesmuseum, insgesamt 16,07 m lang) [Abb. 12] (1871 vom Kärntner Geschichtsverein und dem Naturhistorischen Museum in Klagenfurt angekauft und zwischen 1876 und 1883 im sog. Koligraum des Klagenfurter Landhauses ausgestellt)[102] setzt die Spezifika des Panoramas als „a-kompositionelle und anti-ideale Darstellungsform der Landschaft"[103] anschaulich um. Um die Vorzeichnungen anfertigen zu können, bestieg Pernhart im September 1857 in vier Tagen dreimal den Großglockner und zwischen 1857 und 1860 acht Mal[104]. Pernharts Rundsicht war im Jahr seiner Entstehung an den Innenwänden eines zylindrischen hölzernen Pavillons aufgerollt zu sehen[105]. In der Folge verkaufte der Maler das Gemälde an den Österreichischen Alpenverein, der es zu mehrmonatigen Ausstellungen nach Graz (1862) und Wien (1865) brachte. Vom Gipfel des Großglockners hat Pernhart insgesamt drei Panoramen hinterlassen (neben dem großen Panorama ein kleineres Glocknerpanorama [offenbar in Privatbesitz] und eines in Gestalt kleinformatiger Chromolithographien [von Conrad Grefe] nach dem großen Glocknerpanorama).

16 Landschaftskunst als übergreifende Grundlage österreichischer Identitäten

„(…) Diese Vaterliebe wallet /
von dem Thron den sie umstrahlet – Gleich der schöpfenden Natur /
Segnend über Land und Flur. (…)“[1]

„In deinen Wäldern lauschen, auf deinen Tristen geh'n, /
Auf deinen Bergen jubeln und steh'n an deinen See'n, /
In deiner Erde ruhen, gebettet lind und weich, /
Im Leben und im Tode bist du mein Österreich!“[2]

DIE ANFÄNGE DER KARTOGRAPHISCHEN ERFASSUNG ÖSTERREICHS

Seit dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts nahm die österreichische Landschaftskunst einen gewaltigen Aufschwung[3]. Weder in den Statuten der Wiener Akademie (1800) noch in der erweiterten Fassung aus dem Jahr 1812 ist von Landschaftsmalerei die Rede. Erst mit kaiserlicher Verordnung vom 20. Oktober 1821 wurde neben der Schule für Landschaftszeichnung die von ihr unabhängige Schule für Landschaftsmalerei geschaffen[4].

Die Landschaftskunst zeigt in allen Phasen, daß Landschaft bzw. Territorium und Identität Begriffe sind, die im 19. Jahrhundert als Einheit zu betrachten sind – auch in dem Sinn, als der „Boden“ als konservierender „Garant der in der nationalen Frühgeschichte liegenden Ereignisse“[5] galt. In diesem Sinn verlief die Entdeckung der *Umgebung* parallel mit der Entdeckung der *vaterländischen* Geschichte[6]. Die Nation, das Territorium bzw. die Region mußten abgegrenzt werden, d.h. man mußte sich klar sein, wie, wo und aus welchen Gründen Grenzen zu ziehen waren. Der moderne Staat wollte hier mit Hilfe der Kartographie auch den Umfang seiner Ressourcen ermitteln: „(…) Raum ist diffus, vage. Territorium hingegen ist prägnant, präzise, genau definiert. (…)“[7]. Die Kartographie war das entsprechende Medium, mit dem formuliert werden konnte, wie der geographische und kulturelle Raum der Nation und der Regionen anschaulich vorzustellen sei[8]. Das von den Kartographen solcherart „beschriebene“ und „bezeichnete“ Land wurde dergestalt zur Grundlage nationaler und regionaler Projektionen, und damit trat das Territorium als konkurrierende einheitsstiftende Vision neben die traditionelle Vorstellung, im Monarchen repräsentiere sich die Einheit der Nation. Die Geographie fungierte demgemäß als ein „wichtiges Element früher nationalistischer Ideologie“[9].



Abb. 1: Karl Freiherr von Czoernig, „Ethnographische Karte der Oesterreichischen Monarchie", 1855 (Wien, ÖNB)

Landkarten sind somit keineswegs neutrale Spiegel geographischer Fakten, sondern schriftliche und bildliche Formgelegenheiten, die zur Artikulation regionaler und nationaler Visionen dienen konnten. Die zwei wichtigsten Kartographen, aus deren Forschungen sich die österreichische Kartographie entwickelte, waren Franz Ritter von Hauslab (1798–1883) und Joseph Marx Freiherr von Liechtenstern (1765–1828). Letzterer veröffentlichte bereits ab 1801 zusammen mit Karl Joseph Kipferling den „Österreichischen Nationalatlas" und 1805 den „Atlas des Österreichischen Kaiserthums". Von Bedeutung ist auch, daß seit 1806/1807 Geschichte mit Geographie im Rahmen des vaterländischen Unterrichts verbunden war[10]. Daß die Rhetorik nationaler Identität implizit immer einen geographischen Diskurs voraussetzte[11], wird in der (ab 1764 begonnenen) josephinischen und der franziszeischen Landesaufnahme (1809–1846), später in der „Ethnographischen Karte der Oesterreichischen Monarchie", entworfen von Karl Freiherr von Czoernig (1804–1889) [Wien [1]855][12] (Abb. 1), dem Höhepunkt der kartographischen Darstellung in der Habsburgermonarchie, besonders anschaulich. Czoernig war Verfasser der halboffiziellen neoabsolutistischen Propagandaschrift „Österreichs Neugestaltung 1848–1858",

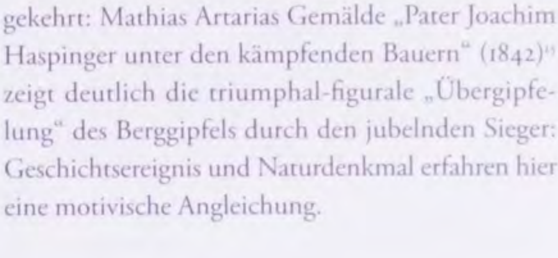
zu deren Intention es gehörte, den zentrifugalen Kräften nationaler Vielfalt die Idee der Einheit entgegenzustellen.

LANDSCHAFT UND NATION – DIE BEDEUTUNG DER BERGWELT

Eine besondere Engführung zwischen „Nation" und „Landschaft" fand dort statt, wo die Bergwelt direkt auf den politischen Prozeß bezogen wurde, etwa in der Farblithographie von Franz Hanfstaengl „1848"[13] mit der signifikanten Passage in der Beischrift „(...) Sei einig, deutsches Volk, dann mächtig / und frei, wie deine Berge steh'n! (...)" (Abb. 2) – deutlich unterstrichen durch die aufgerichtete schwarz-rot-goldene Fahne. Heinrich von Kleist ließ in seiner Ode „Germania und ihre Kinder" (1809) „Germania" als Freiheitsgöttin von einem Gipfel (!) herabsteigen. Diese ideologische Bedeutung der Bergwelt ist auch im Kaiserdenkmal auf dem Ortlergipfel, einem Obelisken aus der Werkstatt des Wiener Steinmetzmeisters Eduard Hauser mit einem Bildnisrelief Kaiser Franz Josephs, errichtet anläßlich des vierzigjährigen Regierungsjubiläums 1888[14] (Abb. 3), ablesbar. Nicht zuletzt verdeutlichen histori-



Abb. 2: „1848", Franz Hanfstaengl, Farblithographie (München, Deutscher Alpenverein, Alpines Museum)



sche Ereignisse die Bedeutung der Natur und umgekehrt: Mathias Artarias Gemälde „Pater Joachim Haspinger unter den kämpfenden Bauern" (1842)[15] zeigt deutlich die triumphal-figurale „Übergipfelung" des Berggipfels durch den jubelnden Sieger: Geschichtsereignis und Naturdenkmal erfahren hier eine motivische Angleichung.



Abb. 3: Kaiserdenkmal auf dem Ortlergipfel mit einem Bildnisrelief Kaiser Franz Josephs, Eduard Hauser, 1888, Fotografie (Wien, ÖNB)

LANDSCHAFTSERFASSUNG UND LITERATUR

Wenn topographische und historische Beschreibungen bloße Fakten nennen, so verknüpft der Roman sie mit emotionalen Elementen und schafft damit ein Bezugsnetz jenseits eines rationalistischen Zugangs[16]. Topographische Punkte werden in diesem Sinn in Romanen zu Zeugen von Geschichte, zu Auslösern der Erinnerung und zu Garanten von Authentizität[17]. Die Literatur des Vormärz zeigt deutlich, daß häufig ein heiterer Quietismus vor dem Hintergrund idyllischer Alpenlandschaften, läutender Kirchglocken und ruhiger Abende Anwendung fand[18]. Die engen Grenzen, welche das „zurückgezogene" Leben förderten, mußten notwendigerweise die Landschaft als essentiellen Teil dieses Lebens in den Blickpunkt rücken. Besonders bei Adalbert Stifter (1805–1868) wird die politisch-soziale Realität auf eine Art verwandelt und mythisiert, die Landschaft und Natur – im Gegensatz zur „Lasterhaftigkeit" der Stadt – als identitätsstiftende Faktoren der Lebenswelt der Bauern und Jäger in den Blickpunkt rückt: „(…) Es entsteht ein häusliches und gemütliches Bild vom Kaiserreich, das dargestellt wird in der philisterhaften Atmosphäre seiner Provinzen, seiner steirischen oder mährischen Dörfer, in denen ländliche Traditionen voll gesunder Frische und gutmütiger Einfachheit das Leben der Menschen prägen. (…)"[19]. „Land" und „Provinz" waren somit die Dimensionen, auf die sich die Donaumonarchie in der Phantasie vieler Schriftsteller reduzierte – gleichsam kleine und geborgene Winkel, die vor allem

aus einer lokalen Perspektive Betrachtung finden konnten. Diese Form des landschaftlich gebundenen Bewußtseins stellt einen wesentlichen Ursprung des heute noch aktuellen Landesbewußtseins föderativer Prägung dar[20]. So schrieb der ungarische Staatsmann und Schriftsteller Joseph von Eötvös (1813–1871) dem Gesamtstaatsgedanken der Monarchie keinen *Gefühlswert* zu. Das Wort „Vaterland" sei demnach nicht auf die Monarchie *als Ganzes* zu beziehen, sondern allein auf das *jeweilige* Kronland[21].

Besonders in Bauerndichtungen fungierten Stadt und Land als Gegensatzpaar, wobei diese nicht als „Abbilder", sondern als „Gegenbilder" bzw. „Idealbilder" formuliert wurden – letztlich mit dem Ziel, den „natürlichen" und ursprünglichen Mensch als Gegenstand in den Blick zu bekommen[22]. Carl F. Schorske hat diese Perspektive in seiner grundlegenden Studie über das Schlüsselmotiv des Gartens in der österreichischen Kultur der Epoche Franz Josephs, verstanden als Ausdehnung der ästhetisch-rationalen Ordnung der Architektur über die Natur, wieder aufgegriffen, erneuert und auf Stifter, Ferdinand von Saar sowie das „Junge Wien" mit Hugo von Hofmannsthal und Leopold Andrian bezogen. Waren Haus und Garten bei Stifter noch Bestandteile eines utopischen Lebensmodells im Sinne eines Gegenentwurfs zur zeitgenössischen Wirklichkeit, so mutierten sie bei Hofmannsthal und Andrian zum neoaristokratischen Refugium vor der Moderne[23].

Der Bezug der Literatur auf die scheinbare Geborgenheit einer genrehaft-ländlichen Welt konnte auch für die Landschaftskunst nicht ohne Bedeutung bleiben: Jeder Teil der Monarchie entfaltete in der Folge seine eigene und auf die jeweilige Provinz bezogene reichhaltige Literatur im Zeichen der „Verherrlichung eines zurückgezogenen Lebens im Familienkreis"[24]. In einer Art „Provinzialisierung der Idylle"[25] wurden Dorf und Hof als scheinbar funktionierende Sozialmechanismen („Wunschbild" Land) der Großstadt („Schreckbild" Stadt) gegenübergestellt und solcherart ein idealtypischer Gegensatz zwischen der „vita urbana" und der „sancta rusticitas" konstruiert.

LANDSCHAFTSERFASSUNG UND DIE „EIGENE" GESCHICHTE

Jedes Land scheint gleichsam einen besonderen mythischen oder geschichtlichen Ort zu besitzen, sei es nun der Wiener Kahlenberg[26] oder der mythische Sitz der Libussa auf dem Vyšehrad in Tschechien, künstlerisch umgesetzt in Julius Eduard Mařáks Gemälde in der Vorhalle der „Königsloge" im Prager Nationaltheater[27]. Die Bedeutung des Blicks vom Kahlenberg, eines außerordentlich beliebten österreichischen Landschaftspanoramas, ist bereits bei Fuhrmann 1734–1737[28] in einem Kupferstich nachweisbar („Der Donau und umliegender Gegend Prospect vom Gallenberg."). Johann Wilhelm Ridlers „Das cetische Gebirge"[29] beschreibt das Kahlengebirge als „(…) heilige(n) Boden für die österreichische Geschichte.

(…)". Wenig später erschien Anton Johann Gross' „Der Kahlenberg und seine Umgebung, oder die nördlichen Gebirgs-Umgebungen Wiens, nach ihrer geographischen und historischen Bedeutsamkeit dargestellt" (Wien 1832) als historisch, topographisch und etymologisch ausgerichtete Studie.

Landschaftsdarstellung ist dergestalt ein Verhalten schöpferischer Rekonstruktion, „(…) in der der Mensch seine Zugehörigkeit zu dieser Welt entwirft, sich zugleich aber seiner selbst bewußt wird. (…)"[30]. In dieser Hinsicht geht es nicht um „Abbildung" der Umgebung, sondern in der künstlerischen Umsetzung des „Umraums" kommt eine bestimmte *Reflexionsleistung*, ein „Sich-selbst-ins-Verhältnis-zur-Umgebung-Setzen", zum Ausdruck, was bedeutet, daß „Landschaft" nicht per se existiert, sondern erst in der Wahrnehmung und Interpretation des Betrachters entsteht. „Landschaft" kann in diesem Sinn als „Region"[31] bzw. „ästhetisches Surrogat"[32] für abhanden gekommene Ordnungsmechanismen bezeichnet werden. Landschaftsvorstellungen spielen sich dergestalt immer im Spannungsfeld zwischen der „objekthaften Vorlage" und der sie „konstruierenden Gesellschaft"[33] ab.

Besonders deutlich wird dieser Umstand in den zahlreichen österreichischen Landschaftsserien des 19. Jahrhunderts, mit denen stets eine bestimmte Reflexionsleistung verbunden ist: In Anton Christoph Gignoux' „Hundert Mahlerische Ansichten an der Donau" (mit 100 Radierungen von Johann Michael Frey, Erstauflage in Augsburg [?], um 1780)[34] sind sämtliche Blickpunkte der Landschaftswiedergaben vom Donaustrom aus – und damit aus einer bestimmten Reiserichtung – gerichtet. Darstellungen dieser Art tragen zur Konstruktion und Festschreibung bestimmter „Images" bei. In diesem Sinn einer Projektionsfläche von Vorstellungen ist Landschaft immer „künstlich"[35].

Das „österreichische" Landschaftspanorama im 19. Jahrhundert schlechthin war der Blick vom Leopoldsberg auf Wien, beispielhaft formuliert in Rudolf Alts Aquarell „Blick auf Wien vom Leopoldsberg" (1833)[36] oder in Johann Wachtls (1778–um 1839) [vierteiligem] „Panorama vom Leopoldsberg" (um 1830)[37] bzw. in Friedrich von Exters (1820–1860) Panorama vom Leopoldsberg (1853)[38]. Als spätes Beispiel ist hier Josef Langls Panorama „Der Kahlenberg und Wien" (als Grisaille auf Leinwand) anzuschließen (1891)[39]. Leopoldsberg und Kahlenberg gehörten ab dem frühen 19. Jahrhundert zu den beliebtesten Ausflugszielen der Wiener. Franz Grillparzer nahm darauf Bezug: „(…) Hast du vom Kahlenberg das Land dir rings besehen / So wirst du, was ich schrieb und was ich bin, verstehn. (…)"[40]. Der Leopoldsberg besaß zudem nach einem Ausspruch Kaiser Franz' I. eine besondere Bedeutung: 1797, als Napoleons Truppen tief in Österreich standen, besuchte der Kaiser den mythischen Sitz der Babenberger auf dem Leopoldsberg. Die schöne Aussicht veranlaßte ihn zum Ausruf „Wahrlich dieß ist die schönste Aussicht in Österreich!"[41]. Die Bedeutung gerade dieses Blicks resultierte aus einer Vielzahl historischer Umstände, unter denen die zweite Türkenbelagerung (Leopoldsberg als Ort der Entsatzschlacht 1683) der wichtigste ist[42]. Das Land wurde derge-

stalt von einem eminent wichtigen „historischen" Standort betrachtet – von einem Punkt, der die Repatriierung dieses Territoriums erst möglich machte. Landschaftsmalerei besitzt hier eine identitätsstiftende Wirkung, da es um einen höchst bedeutsamen Blick*punkt* geht, der das Landschaftspanorama gleichsam identitätsstiftend auflädt.

Die „Panoramatisierung" von Welt, Natur und Geschichte zählt zu den entscheidenden Charakteristika des 19. Jahrhunderts. Geschichte wird dabei gleichsam „(...) von Natur foliiert. (...)"[43]; das Panorama erlaubte in idealer Weise eine „Nationalisierung" des Territoriums. Der weitwinkelige „Panoramablick" ist dabei nicht nur auf das Territorium *an sich* bezogen, sondern impliziert immer eine Verbindung mit der darauf stattgefundenen Geschichte, wodurch das Territorium zur „Geschichtslandschaft" mutiert. Dies wird dann unmittelbar deutlich, wenn Geschichtserinnerung *mit* einer Landschaftsbeschreibung kombiniert wird, regionale oder nationale Historie anhand der Topographie gleichsam ihre unmittelbare Vergegenwärtigung als Evokation des Realraums erhält, die Veranschaulichung von Vergangenem und Wechselhaftem (Geschichte) anhand von Bleibendem und scheinbar Unveränderlichem, eben der Landschaft, erfolgt: In Emils (Pseudonym für Franz Josef Trimmel) „Romantisch-historische(n) Skizzen aus Oesterreichs Vorwelt" (Wien 1837) werden anhand verschiedener topographischer Beschreibungen und Denkmäler Sagen aus der österreichischen Geschichte erzählt[44], somit Reales mit vermeintlich Vergangenem verbunden bzw. das Vergangene durch das Reale oder noch real Präsente evoziert. Das Werk beginnt mit einer panoramaartigen Umschau im Land vom „äußersten Rücken des Kahlenberges" (Leopoldsberg)[45]. Der Blick schweift dann in Richtung Niederösterreich (Erwähnung der Marchfeldschlacht 1278), Aspern (1809) und schwenkt dann in Richtung Süden (der „Gesang der steyermärkischen Aelpler", das „Geläute der Herden aus den blühenden Thälern Salzburgs" und der „Knall der Büchse des kühnen Tyroler-Schützen" tönen herüber). Das „Rundgemälde" wird mit einem Blick gegen die Enns abgeschlossen. Ausgangspunkt für die panoramaartige Sagenerzählung ist ein bestimmter *Betrachter-Standort*, von dem aus der Blick mit den – mit bestimmten Orten verknüpften – Geschichtserinnerungen verbunden wird. Eine ähnliche Haltung verfolgt Sartori 1809[46] im Abschnitt „Der Leopoldsberg bey Wien, in Oesterreich unter der Ens". Hier dient die Schilderung der Aussicht dazu, diese als „Gemählde" zu bezeichnen. So findet auch bei Sartori 1812–1818 („Über die Naturschönheiten des österreichischen Kaiserthums")[47] die Intention Ausdruck, daß die Naturgegenstände dem Land „(...) den eigentlichen Charakter (...)" geben, wodurch es sich von anderen unterscheide. Wie in den „Romantisch-historische(n) Skizzen aus Oesterreichs Vorwelt" wird anhand von Landschafts- und Objektbeschreibungen Landesgeschichte erzählt und über regionale Spezifika berichtet. Auch Caroline Pichlers Roman „Friedrich der Streitbare" (1831) beginnt mit einer ausführlichen topographischen Beschreibung des Handlungsortes, des Leopoldsberges[48]. In der Sammlung Sagenwelt 1837–1839 wird in der

im Vorwort[49] formulierten „Mannigfaltigkeit und Abwechslung" postuliert, das „Vaterland im Auge (zu) behalten": Neben- und nacheinander wird hier über Märchen, Begebenheiten, die Schlacht von Aspern, das Andreas-Hofer-Denkmal in Innsbruck, Mozart und Joseph II., die „Spinnerin am Kreuz", Sagen vom Grimming etc. berichtet. Im Laufe der Erzählung „Der schönste Wasserfall des österreichischen Kaiserstaates" (Krimml) wird der Blick zurück in die Frühgeschichte Salzburgs (hl. Rupert) gerichtet. Die Landschaft fungiert hier als historisch „verdichteter Raum"[50], als „Geschichtsraum", in dem Personen und Dinge im Sinn eines „Kräftefeldes" einander zugeordnet sind.

Landschaften besitzen vor allem dann eine eminent identitätsstiftende Funktion, wenn die entsprechende Naturschilderung auf geschichtliche Ereignisse anspielt, die sich dort konkret ereignet haben. Topographie *und* historische Begebenheit wachsen in dieser Weise zu einer fast unauflöslichen Einheit zusammen. Dieses Konzept besaß noch in der späten Landschafts- bzw. Historienmalerei der Monarchie große Bedeutung: Gottfried Seelos' Gemälde „Bergisel" (1880)[51] ist eine von vier Ansichten von – durch die erfolgreiche Verteidigung des Vaterlandes denkwürdigen – Schlachtfeldern, die Kaiser Franz Joseph I. direkt beim Maler in Auftrag gegeben hatte, und für die seitens des Hofes ersucht wurde, „(…) dem genannten Künstler bei seinen Studien an Rat und Stelle jede mögliche Unterstützung (…) zu gewähren. (…)"[52]: Die anderen drei Gemälde dieser Serie stellen das Schlachtfeld von Kolín[53], „Wien vom Kahlenberg aus gesehen (1683)"[54] und den Schauplatz der Seeschlacht bei Lissa (1866)[55] dar. Besonders in der Komponente der Verteidigung des Heimat*bodens* durch Schlachten (und des Dankes für den Sieg, der in wallfahrtsähnlichen Prozessionen in Seelos' Gemälden zum Ausdruck kommt) gewinnt die Landschaft als die gegen den Feind verteidigte „Heimat" (und nicht primär das Ereignis selbst) identitätsstiftende Qualität. Um die Erinnerung an das markante Geschehen besonders deutlich zu machen, läßt Seelos im genannten Bild eine Gruppe von jubelnden Tiroler Schützen in denkmalartiger Ausformung auftreten. Bereits in den von 1830 bis 1834 entstandenen 28 Italienbildern Carl Rottmanns in den Münchner Hofgartenarkaden stellt die *historische* Bedeutsamkeit das entscheidende Kriterium dar: Nicht ohne Grund wird dort die „Veroneser Klause" – als für die Wittelsbacher Geschichte (Pfalzgraf Otto von Wittelsbach) essentiell – dargestellt[56].

DIE ERWEITERUNG DES BLICKS IM PANORAMA

Das Gegenstück zu den ausschnitthaft orientierten Blickpunkten stellt die komplette Rundumsicht dar. Das *Panorama* als besondere („weitwinkelige") Form der Landschaftserfassung bot die einmalige Möglichkeit einer optimalen „Kontrolle über den ausufernden kollektiven Raum"[57] sowie eine *breite Fixierung* landschaftlicher *und* historischer Aspekte. So zeigen

Veduten, daß bereits in zeitgenössischen Ansichten des 1883 eingeweihten „Niederwald-Denkmals" die Aussicht vom Denkmal aus (und damit das Territorium) die gleiche Bedeutung besaß wie das Monument selbst. Ähnliches wäre für die „Befreiungshalle" bei Kelheim (1863) und Schwanthalers „Bavaria" in München (1850) anzuführen. In vergleichbarer Weise macht das „Kyffhäuser-Denkmal" (1896) in seiner Unbegrenztheit in freier Landschaft den „Appell an die gesamte Nation"[58] deutlich. So wie die Historienmalerei bemüht war, einen möglichst umfangreichen Ausschnitt aus dem vielfältigen „Angebot" des Ereignishaften festzuhalten, so versuchte auch der Schöpfer des Panoramas nicht einen undifferenzierten „Über"-Blick, sondern eine Fixierung von Totalität zu erreichen. Damit steht in Zusammenhang, daß Panoramen eben nicht nur die Landschaft schlechthin abbilden, sondern zudem eine geschichtliche Sicht der Dinge implizieren, somit gleichsam die „Totale" von historischen Ereignissen, Personen, Städten und Ländern (zum Teil im Rahmen von Naturkontexten) ermöglichen: Alfred Stevens' und Henri Gervex' Panorama „Die Geschichte des Jahrhunderts" auf der Pariser Weltausstellung des Jahres 1889 zeigte einen kompletten Überblick über die französische Geschichte nach 1789 (!)[59]. Diese identitätsstiftende Bedeutung des Panoramas wird besonders dort deutlich, wo wichtige nationale Ereignisse Darstellung fanden[60]: Bereits 1812 zeigte die Rotunde am Pariser Boulevard des Capucines ein „Panorama von Wien" nach einer Zeichnung von Pierre Prévost (1764–1823) aus dem Jahr 1809[61]. In Wien wiederum wurde Barkers London-Panorama, ein Klassiker dieser Gattung, gezeigt. Bereits 1804 hatten Laurenz Janscha und Carl Postl eine „Ansicht Wiens vom Augustinerturm" produziert[62]. Auch *plastische* Panoramen bemächtigten sich historischer Ereignisse, etwa der Visualisierung der Schlacht von Aspern (1809): Am 26. Jänner 1811 berichten die „Vaterländischen Blätter für den Österreichischen Kaiserstaat"[63] über die Vorführung dieser Schlacht vor dem Verpflegungs-Offizier M. Schlögel in einem Zimmer des Hotels „Zur österreichischen Kaiserin" in Wien.

Im Rahmen der Weltausstellung des Jahres 1904 in St. Louis wurden dioramatische Fenster auf die schönsten österreichischen Bahnstreckenabschnitte (z.B. Diorama des Bahnhofs Semmering von Georg Janny, Leopold Rothaug und Franz Josef Petrides [Wien, Technisches Museum]) dazu benutzt, Landschaft mit ihren „Ressourcen", konkret als einen – durch moderne Industrie (Eisenbahn) erschlossenen – Landschaftsraum, vorzustellen und somit ein Beispiel für eine möglichst *umfassende Präsentation* einer Kulturlandschaft zu bieten[64]. In diese Richtung gehören auch die sechs Ölbilder (unter anderem Alpenbahnen, Panorama des Donautals mit Dürnstein, Blick auf Melk von Emmersdorf aus sowie der Blick auf Grein), die Anton Hlaváček (1842–1926) im Jahr 1906 auf der internationalen Verkehrsausstellung in Mailand präsentierte. Diese Gelegenheit bot dem Land Niederösterreich eine ideale Möglichkeit, technische Errungenschaften[65] einem breiten Publikum vorzustellen sowie „(…) die schönsten landschaftlichen Punkte (…)"[66] Niederösterreichs zu zeigen.

Ein Panorama der ersten Wiener Hochquell-Wasserleitung vom Schneeberg bis nach Wien war bereits von Franz Alt im Jahr 1873 als Auftragswerk einer Serie von zwölf Aquarellen zum Thema „Wien – einst und jetzt" in Zusammenhang mit der Dokumentation großer Bauaufgaben der Ringstraßenzeit geschaffen worden[67].

DIE KONSTRUKTION DER „ROMANTISCHEN" LANDSCHAFT

Fürst Johann I. von Liechtenstein (reg. 1805–1836) kaufte die Burgruine Liechtenstein seiner Urahnen bei Mödling im Jahr 1808 von Fürst Poniatowsky zurück und errichtete dort nicht nur einen neuen Herrschaftssitz, sondern auch einen etwa 7 km² großen romantischen Landschaftsgarten, der wohl das eindrucksvollste Beispiel eines Schauplatzes architektonischer Inszenierung darstellt[68]. Die Bestrebungen des Fürsten sind nur in Zusammenhang mit der Erwerbung des gesamten ehemaligen liechtensteinischen Grundbesitzes zu verstehen. Bereits von Fürst Alois I. (reg. 1781–1805) ist überliefert, daß er die Absicht hatte, sein Andenken durch die Aufstellung „(...) irgendeines Nationaldenkmahls (...)"[69] zu sichern. Johann I., der in den Franzosenkriegen in einer steilen militärischen Karriere zum Feldmarschall und Nachfolger Erzherzog Carls als Oberbefehlshaber des österreichischen Heeres aufgestiegen war, wollte zu den ursprünglichen Lebensformen seiner Ahnen zumindest symbolisch und zeitweise zurückkehren. Die von ihm inszenierten raumgreifenden Landschaftsgestaltungen beriefen sich auf ein neues Verständnis gemeinsamer Geschichte. Dabei spielte auch die Bindung an die Antike eine wichtige Rolle. Der „Husarentempel", das Amphitheater unweit der Burg Liechtenstein (1810)[70], „das zerstörte Troja" (errichtet von Josef Kornhäusel 1813 anstelle der „Trajanischen Säule") als Anspielung auf das wiedererstandene Österreich[71], die „Römerwand" oder die „Allianzpyramide" zeugen davon, daß die romantische Landschaftsinszenierung „heroische" Komponenten beinhalten sollte. Andererseits wurden in der Mödlinger Umgebung zahlreiche pseudomittelalterliche Burgruinen errichtet, um dem Fürsten den Eindruck einer „Ritterlandschaft" zu vermitteln. Wesentlich geringer waren die gestalterischen Veränderungen im Adlitzgraben, dem romantischen Tal hinter Schottwien und der Burg Klamm. Aufwendige Bauten, die Gestaltung von Aussichtspunkten – deutlich in einer Lithographie (Nr. 7) nach einer Zeichnung Jakob Alts („NIEDER-OESTERREICH. / Die Briel.") aus Adolf Kunikes Serie „Malerische Ansichten von Österreich, Steyermark, Kärnten, Krain, Salzburg und Tyrol" (Wien, um 1830)[72] (Abb. 4) –, Aufforstungen, Terrassierungen und ähnliche Maßnahmen wurden eingesetzt, um die Wirkung der Landschaft zu steigern, aber auch durch die Revitalisierung der Burgruinen die lange vernachlässigte Vergangenheit retrospektiv idealisiert zu rekonstruieren. Die Blickpunkte, die dabei entstanden, dienten einerseits dazu, die Größe der liechtensteinischen



Abb. 4: Adolf Kunike, „Malerische Ansichten von Österreich, Steyermark, Kärnten, Krain, Salzburg und Tyrol", „Nieder-Oesterreich. Die Briel.", Lithographie (nach Jakob Alt), um 1830 (Wien, ÖNB)



Abb. 5: „Alt- und Neu-Liechtenstein", Stahlstich von G. Rudolf (nach Carl Würbs), 1854 (Wien, ÖNB)

Besitzungen augenfällig zu machen (und damit das Interesse an der Familiengeschichte zu dokumentieren und zu wecken), andererseits aber auch, um den Reiz der Landschaft und der mit Einschränkungen frei zugänglichen Ausflugsziele zu erschließen[73].

Gerade der Süden Wiens bot sich aufgrund der zahlreichen historischen Reste in idealer Weise an, Landschafts- *und* Kunstmotive in Ansichten zu einer romantisierenden Einheit zusammenwachsen zu lassen. Besonders beliebt waren Veduten von Mödling, der Brühl und der unmittelbaren Umgebung. Anschaulich wird, wie auch in den Motiven der Wachau[74], daß seit der Romantik eine lange Tradition in der Landschaftskunst bestand, wobei die verschiedenen Sujets eine ungewöhnliche Kontinuität entfalten konnten. In den entsprechenden Ansichten wird häufig in reizvoller Weise „alt“ und „neu“ miteinander kontrastiert: Der Blickpunkt erscheint so gewählt, daß gerade aus dieser prononcierten Verknüpfung zwischen „alt“ und „neu“ ein neuer Sinn entstehen konnte – anschaulich etwa in einer Lithographie in Adolf Kunikes Serie „Mahlerische Darstellung aller vorzüglichen Schlösser und Ruinen der österreichischen Monarchie“ (Wien 1833–1835) mit einer „Ansicht des Schlosses und der Ruine von Lichtenstein (sic!) / in Niederösterreich“[75]: Das neue Schloß (rechts) und die mächtige Ruine Liechtenstein (links) werden hier bewußt miteinander kombiniert, ähnlich in einem Stahlstich von G. Rudolf nach Carl Würbs (1854), der signifikanterweise mit „Alt- und Neu-Liechtenstein“ betitelt ist und das Sommerschloß (links) mit der Burgruine (rechts) kombiniert[76] (Abb. 5), als Gegenüberstellung von Schloß und Ruine in einer Lithographie Adolf Kunikes mit dem Titel „Ansicht des Schlosses und Ruine Lichtenstein (sic!) bei Mödling“[77] sowie in der Lithographie „NIEDER-OESTERREICH. / Schloß und Ruinen von Lichtenstein (sic!)“ (nach einer Zeichnung von Jakob Alt) in Adolf Kunikes Serie „Malerische Ansichten von Österreich, Steyermark, Kärnten, Krain, Salzburg und Tyrol“ (Wien, um 1830)[78]. Von dieser reizvollen Möglichkeit, Natur *und* Kunst, Landschaftsausblicke und Kunstdenkmäler zu einer gleichermaßen stimmungsvollen wie konzeptuellen Einheit zusammenzufügen, machte auch Johann Fischbach in seinem Bild „Ruine und Schloß Liechtenstein bei Maria Enzersdorf“ (1824)[79] Gebrauch. Auch andere Werke, wie eine um 1825 entstandene Gouache Ferdinand Runks[80], setzen entsprechende *Blick*punkte prononciert ins Bild. Diese beliebte Kombination von „alt und neu“ demonstriert, daß ein bestimmtes liechtensteinisches Konzept existiert haben dürfte, das auch den Auftrag Fürst Johanns an Ferdinand Runk erklärt, eine Serie von Aquarellen mit den malerischsten Ausblicken des Gebietes anzufertigen[81]. Ab 1873 ließ Fürst Johann II. von und zu Liechtenstein die Burg Liechtenstein bei Mödling als zum Teil sehr freie Paraphrase einer mittelalterlichen Burg wiedererstehen, um 1875 auch die Burg Wartenstein bei Gloggnitz. Ab 1890 waren die mit den Burgen Liechtenstein und Kreuzenstein befaßten Architekten Carl Gangolf Kayser und Humbert Walcher Ritter von Molthein im Auftrag des Fürsten Johann Karl Khevenhüller-Metsch mit der Wiederherstellung der Burg Hardegg (NÖ.) beschäftigt.

NATURDARSTELLUNGEN ALS „COLLAGE“

Neben den bisher betrachteten Typen kann mit den Gemälden Friedrich Gauermanns (1807–1862) ein weiterer wichtiger Aspekt von Landschaftsdarstellungen beobachtet werden, der vor allem darin besteht, Bildelemente aus unterschiedlichsten Vorlagen versatzstückartig zu einer neuen Einheit zusammenzufügen. Im Gegensatz zu Ferdinand Georg Waldmüller fertigte Gauermann auf seinen Reisen nur Feder- und Ölskizzen an. Dieser Motivfundus wurde erst im Atelier zu höchst effektvollen Schaustücken komponiert. Mit Vorliebe verwendete Gauermann dabei Motive aus dem Salzburgerland (z.B. Kitzsteinhorn)[82]. Das Ergebnis ist dabei nicht eine „einheitliche“ und gleichsam porträtgetreue Naturwiedergabe, sondern eine raffinierte „Collage“ verschiedener Naturreminiszenzen, die zusammen kein konkretes und nachprüfbares Motiv ergeben, aber trotzdem mit der Strategie des „Charakteristischen“ argumentieren. Identifikation erfolgt hier durch eine grundsätzlich andere Strategie der Naturbeobachtung als bei den detailgetreuen Veduten. Besonders deutlich wird dies an der von Gauermann häufig wiederholten Ansicht von Zell am See, vor allem in einer weiß gehöhten Bleistiftzeichnung (mit Feder)[83]: Der Turm der Zeller Kirche, die alte Taiding-Linde und das Massiv des Kitzsteinhorns sind hier „(…) vielleicht als Repräsentanten der geistlichen und weltlichen Ordnung und der mächtigen Natur (…)“[84] zu interpretieren.

MYTHISCHE „NATURDENKMÄLER“

Besonders von beliebten Ausflugszielen und „Naturdenkmälern“ wurden Ansichten komponiert. Dazu gehört etwa das 1838 entstandene Gemälde „Die breite Föhre nächst der Brühl bei Mödling“ von Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld (1788–1853)[85]. Von der „breiten Föhre“ bietet sich ein weiter Blick über den Anninger und den Eichkogel bis in die Senke des Wiener Beckens. Dieser Baum, der Land und Menschen beschirmt, war eines der bekanntesten Naturdenkmäler des 19. Jahrhunderts in der Wiener Umgebung und wurde in Gedichten gepriesen sowie mit Sagen umwoben. Es war üblich, vor dem Heiligenbild am Föhrenstamm in Andacht zu verharren, was auch im Gemälde durch einen im Gebet versunkenen Wanderer[86] zum Ausdruck gebracht wird. Im linken Mittelgrund des Bildes rastet eine Gruppe von Landleuten. Ein Kavalier der Stadt, von einer Dame begleitet, reicht einem herannahenden Bettler den „Obulus“ der bürgerlichen Welt. Die Bauersleute der örtlichen Szene gehen unbekümmert ihrer Arbeit nach. Besonders wichtig ist der Hinweis auf die nach den einzelnen Ständen aufgefächerte Gesellschaft, die bei Schnorr vertreten ist und auch real agiert, aber zugleich in symbolischer Weise zu lesen ist: Die Bauern, welche

die Geschenke der Natur ernten, der Wanderer im frommen Gespräch mit Gott und das wohlsituierte Paar, das sich durch christliche Barmherzigkeit adelt[87]. Somit sind vier soziale Klassen vertreten: Bettler, Landarbeiter bzw. Bauern, Wanderer (vermutlich ein Handwerksgeselle) und ein bürgerliches Paar (möglicherweise ein Beamter), das im Geben der Almosen soziales Engagement beweist. Schnorrs Werk eröffnet letztlich eine neue Perspektive der Gattung „Genre", welche die Landschaftsdarstellung überhöht. Neu ist zudem der Standpunkt des Betrachters: Die vorderste Zone des Bildes reicht bis zu ihm heran, wodurch dieser nicht mehr in einer distanzierten Position gehalten, sondern tendenziell in das Geschehen integriert wird und sich faktisch in derselben Realitätssphäre wie die von Schnorr festgehaltenen Figuren befindet. Er nimmt dergestalt am Geschehen um den Baum teil, ist wesentliches Element der reichen figuralen Staffage der Landschaft und „gehört" gleichsam zur Landschaft, wodurch sich die Bezüge zwischen dem Betrachter und *„seiner"* – ihm durch das Motiv der „breiten Föhre" wohlbekannten und durch den „Überschauraum" überblickbar gemachten – (Wiener) Landschaft verstärken.

„STANDARDISIERTE" BLICKPUNKTE ALS „LANDSCHAFTSKANON"

Nicht ohne Grund wurden in der Landschaftskunst häufig *gleiche* Blickpunkte (auch vom selben Künstler) gewählt. Diese sind uns bis heute vertraut – vor allem deshalb, weil sie bestimmte „Charakteristika" einer Natur- und/oder Sakrallandschaft in idealtypischer Weise zeigen[88]. Beispielhaft ist hier Ferdinand Georg Waldmüllers „Ansicht des Dachsteins mit dem Hallstättersee von der Hütteneckalm" (1838)[89], die fast zeitgleich mit zwei anderen Versionen von diesem Blickpunkt entstand[90]. Bereits seit Bernardo Bellottos um 1760 entstandenen Gemälden existiert eine Vorliebe für bestimmte Ansichten Wiens. Dieser Trend ist auch im 19. Jahrhundert zu bemerken, etwa in Karl Ruß' Sepiaaquarell (über Feder) „Blick auf Wien vom Belvederegarten" (um 1840)[91], das nicht einen beliebigen Ausschnitt vorführt, sondern die Symmetrie nach der Silhouette der Stadt ausrichtet und demnach den Turm der Stephanskirche in den Mittelpunkt rückt, symmetrisch flankiert von den Kuppeln der Karlskirche (links) und der Salesianerinnenkirche (rechts) – ganz ähnlich auch in Beispielen anderer Gattungen wie in einer Porzellanmalerei auf einer länglichen Anbietplatte[92] oder einer ovalen Anbietplatte der Wiener Porzellanmanufaktur (um 1818)[93]. Der weite Radius, der hier erzielt wird, findet in panoramaartigen Landschaftsaufnahmen wie in Tobias Dionys Raulinos (1785–1839) Aquarell „Kahlenbergerdorf mit Leopoldsberg"[94] eine Entsprechung: Der Leopoldsberg fungiert hier nicht mehr als alleiniger Attraktionspunkt, sondern ist eingebettet in eine umfassende topographische Dokumentation der Gegend nördlich von Wien, bei der besonders die Darstellung der weiten Flußlandschaft besticht.

DIE „SPINNERIN AM KREUZ" ALS TOPOGRAPHISCHER FIXPUNKT IM SÜDEN WIENS

Der Blick auf Wien (von der Höhe des Wienerberges) mit der „Spinnerin am Kreuz" wurde auch deshalb häufig gewählt, weil er dieses repräsentative und mythisch aufgeladene skulpturale Vordergrundmotiv mit einer fernsichtig gegebenen Stadtansicht (entweder Wien oder Mödling [Blickrichtung der alten Venediger oder Triester Straße]) kombinieren konnte, zudem den Beginn der Bannmeile anzeigte sowie einen Bet- und Ruhepunkt inmitten geschäftigen Treibens bot. Die „Spinnerin am Kreuz" war bereits 1807 Gegenstand einer Monographie Anton Ferdinand von Geusaus („Gotische Denksäule der Spinnerin am Kreuz auf dem Wiener Berg"). Die besondere Bedeutung der „Spinnerin am Kreuz" resultierte auch aus ihrer Verwendung als Sagenmotiv: 1818 war die romantische Erzählung „Die Spinnerinn am Kreutze" – nach einer Volkssage – von Emanuel Marsch herausgegeben worden[95]. Am Ende dieses Romans sitzt das Burgfräulein Hulda von Rauhenstein spinnend beim hölzernen Kreuz auf der Höhe des Wienerberges und erwartet sehnsüchtig die Heimkehr ihres Geliebten vom Kreuzzug. Als dieser wohlbehalten zurückkehrt, errichten beide zum Dank anstelle des hölzernen Kreuzes die prächtige Steinsäule. Diese wurde im Lauf der Jahre zu einem überaus prominenten Motiv, deutlich in Jakob Alts Aquarell „Blick auf Wien von der Spinnerin am Kreuz"[96], Joseph Fischers „Ansicht der Stadt Wien, vom der Standpuncte bey der Spinnerin am Kreuz"[97], Franz Scheyerers „Aussicht nach Süden von der Spinnerin am Kreuz am Wienerberg"[98] und Eduard Gurks „Die Spinnerin am Kreuz am Wiener Berg"[99]. Augenscheinlich ist hier sowohl das Interesse an Volksszenen, an der abwechslungsreichen Erzählung als auch am malerisch-romantischen Naturmotiv. Die besondere Bedeutung der „Spinnerin am Kreuz" verdeutlicht auch Rudolf Alts bekanntes Aquarell (mit Deckfarben) „Ansicht von Wien von der Spinnerin am Kreuz" (1843)[100], das bewußt mit den Kontrasten zwischen dem ruralen und dem urbanen Leben spielt, indem das arkadische Motiv des Schafhirten der Trasse der Wien-Gloggnitzer Bahn gegenübergestellt wird. Eine wichtige Grundlage für diese Vorliebe für die Ansicht Wiens von der „Spinnerin am Kreuz" aus bot unter anderem Johann Pezzls verbreitete „Beschreibung von Wien (…)" (^{8}1841): „(…) um Wien mit einem Blicke zu übersehen (…) gibt es mehrere Punkte zu malerischen Ansichten der Stadt. Um aber dieselbe mit ihren Umgebungen und der ganzen umliegenden Landschaft vollkommen zu überschauen, muß man sich zur Spinnerin am Kreuze am Wienerberg (…) begeben. (…)"[101]. Auch in einem Gedicht Anastasius Grüns mit dem Titel „Die Spinnerin am Kreuze"[102] wird ausdrücklich auf die besondere Stellung dieses Monuments und die daraus sich ergebenden Möglichkeiten der Ansicht der Stadt Wien verwiesen: „(…) Denn herrlich, unermesslich in Pracht und Größe lag / die alte Stadt der Kaiser mit einem Zauberschlag, / rings grüne Höh'n und Wälder, Strom, Auen, Saaten-

gold, / wie Gottes Segensbulle vor dir nun aufgerollt! (...)". Bereits in der Publikation Told 1829, die direkt auf den Kaiser anspielt, wurde die „Spinnerin am Kreuz" nationalpatriotisch aufgeladen: Der „Schutzgeist Österreichs" weist den Wanderer von der Spinnerin auf das Land Österreich als „Franzens Heiligthum"[103]. Die Repräsentanten der Völkerschaften wollen in der Folge nach Wien ziehen; der Schutzgeist preist aber die Spinnerin als Zeichen für „Östreichs Lieb' und Treue"[104], das zur Andacht einlädt. Schließlich fällt die Pilgertracht des Schutzgeistes und die Spinnerin verwandelt sich in den „Wappenbaum Österreichs" mit dem Bild des Kaisers (!) in der Mitte, dem abschließend alle huldigen[105]. Der Blick von der „Spinnerin am Kreuz" wurde in der Folge so populär, daß Künstler diesen Standort auch dann wählten, wenn die „Spinnerin am Kreuz" selbst nicht mehr Darstellung fand, deutlich in einer handkolorierten Umrißradierung nach Jakob Alt[106]. In Tranquillo Mollos „Wien's vorzüglichste Gebäude und Monumente" (Wien, o.J. [um 1825])[107] wird die „Spinnerin am Kreuz" in zwei kolorierten Kupferstichen einmal isoliert gezeigt (Nr. 20) und im anderen Fall mit der klassischen Wien-Vedute (Nr. 76). Schweickhardt 1832 bezeichnet das Panorama auf Wien von der „Spinnerin am Kreuz" sogar dezidiert als „Haupt-Ansicht"[108].

Das prominente Motiv der „Spinnerin am Kreuz", das einen reizvollen Kontrast zwischen der ländlichen Idylle und der in der Silhouette erkennbaren Metropole erlaubt, ist auch in anderen Gattungen äußerst präsent, etwa in einer Untertasse der Wiener Porzellanmanufaktur (Jahresstempel 1809, um 1810 entstanden)[109] mit der Darstellung lagernder Soldaten und dem Blick auf Wien und St. Stephan oder in einem Lichtschirm aus Perlmutter in Messingfassung mit einer Bemalung von Christoph Mahlknecht (Wien, um 1825)[110]: Die eine Muschelhälfte zeigt das neuerrichtete Burgtor, die andere die „Spinnerin am Kreuz". Ausgeweitet wird das Motiv im Rahmen prominenter Veduten in einer Briefkassette aus Perlmutter auf Holz und Leder (um 1825)[111] mit vier Gouachen Balthasar Wigands, ähnlich in einem Schreibservice, ebenfalls von Balthasar Wigand (zweites oder drittes Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts), im Museo di Capodimonte in Neapel[112] mit typischen Wiener Veduten (Spinnerin am Kreuz und Franzensburg).

Höchst bezeichnend ist in diesem Zusammenhang, daß auch die Genremalerei die „Spinnerin am Kreuz" mit anderen Themenkreisen verknüpfte – deutlich in Peter Fendis „Das Milchmädchen" (1830)[113], wo die Traurigkeit des einsamen Mädchens nach dem Mißgeschick der verschütteten Milch eine Parallele in der fernen (auch emotional zu verstehenden) Stadtansicht findet, wobei der Sachverhalt noch dadurch karikiert wird, daß Fendi scherzhaft einen umgestürzten Korb und einen Hund in den Himmel (!) malte. Auch prominente historische Ereignisse wurden mit dem Prospekt von der „Spinnerin am Kreuz" wiedergegeben, etwa „Das Bombardement der Hauptstadt Wien am 28. October 1848. / die Ansicht von Spinnen am Kreuz."[114], ähnlich in einer kolorierten Lithographie von Albrecht (tätig in Wien)[115] sowie in einer im Verlag Franz Werner gedruckten Lithographie[116]. Popu-



Abb. 6: „Spinnerin am Kreuz", Kupferstich von Jakob Hyrtl (nach J. Fischer), vor 1868 (Wien, ÖNB)

läre Verbreitung erfuhr die „Spinnerin am Kreuz" in vielen Druckgraphiken, die sich zum Teil Werke wie die Wien-Ansichten Alts zum Vorbild nahmen, so eine kolorierte Lithographie von Alexander Kaiser (nach einer Zeichnung von Jean-Baptiste Chapuy) aus dem Jahr 1850[117], ein Stich von Josef Schaffer[118], in dem die Bevölkerung gezeigt wird, wie sie sich um die „Spinnerin am Kreuz" lagert (links hinten das Belvedere und die Karlskirche), und ein Kupferstich von Jakob Hyrtl nach einer Zeichnung von J. Fischer (vor 1868)[119] (Abb. 6). Zum Teil wird das Motiv der „Spinnerin am Kreuz" über seinen topographisch attraktiven Charakter hinaus zusätzlich „szenisch" aufgeladen und entsprechend untermalt (marschierende Soldaten, fahrende Wägen etc.), wie dies etwa in einer Lithographie von J. Albrecht Druck[120] zum Ausdruck kommt.

„KLASSISCHE" STADTMOTIVE – DIE ANSICHTEN VON ST. STEPHAN IN WIEN

Ein weiteres wichtiges Beispiel für ein „klassisches" – und in der Folge vielfach variiertes – Motiv in Wien ist die (von diesem Blickpunkt aus niemals mögliche) Ansicht des Stephansdomes vom Süden (Stock-im-Eisen-Platz) von Rudolf von Alt, wie sie in einem Aquarell des Jahres 1831[121] und – darauf basierend – in einem Gemälde Alts aus dem Jahr 1832 in der Österreichischen Galerie Belvedere in Wien[122] auftritt. Nicht ohne Bedeutung ist in diesem Zusammenhang, daß die Ansichten Alts bereits in Stadtbeschreibungen wie in jener von Pezzl (1826) gleichsam vorweggenommen wurden[123]. Die Ansicht von St. Stephan wurde von Jakob Alt in der Folge „Wiens Plätze und Umgebungen" (1832) lithographiert. Die Möglichkeiten der Vervielfältigung der Ansicht der Kirche von Südwesten in den unterschiedlichsten Gattungen zeigen sich unter anderem in der Dekoration einer Kaffeeschale[124]. Auch die Ansicht des Domes von Nordwesten in einem Ölgemälde Alts aus dem Jahr 1833[125] gehört in diesen Kontext einer mit phantasievollen Staffagefiguren (in pittoresken Trachten aus allen Gegenden der Monarchie!) angereicherten Vedute.

LANDSCHAFT ALS „IDEELLER" BESITZ – DIE TÄTIGKEIT DER „KAMMERMALER" ERZHERZOG JOHANNS

Im frühen 19. Jahrhundert hatte Erzherzog Johann von Österreich begonnen, die Steiermark systematisch und nach unterschiedlichen Gesichtspunkten bildlich zu erfassen, wobei der im „Vaterländischen Kalender für die Steyermärker. Auf das Jahr 1800" gemachte Vorschlag, mit technischen Hilfen und Ortskundigen das Land und seine gesamte Volkskultur im Sinne einer „vaterländischen Entdeckungsreise" zwei Jahre lang möglichst zu Fuß durchwandern zu lassen und alle Merkwürdigkeiten zu Papier zu bringen[126], als wesentliche Vorstufe für das Projekt Johanns beurteilt werden kann. Ausgedehnte Wanderungen führten den jungen Erzherzog im Jahr 1801 durch Salzburg und Tirol. „Gebräuche und Sitten des Pinzgaues"[127] beschrieb er dabei in der Art einer regionalen Volkskunde. Eine Anzahl von „Kammermalern" war unter seiner Leitung ab dem Jahr 1811 dazu ausersehen, eine „systematische Landesaufnahme der Steiermark"[128] durchzuführen: Im Zentrum standen verschiedene Gesichtspunkte wie das Leben der Bauern, die industrielle Produktion oder die Aufnahme der Trachten, der Alpenflora etc. Hauptanliegen der Aufträge an die Künstler war eine „(...) nüchterne Dokumentation des augenblicklichen Zustandes des Landes, des tatsächlichen Erscheinungsbildes der landschaftlichen Gegebenheiten als Grundlage künftiger Förderung und Entwicklung (...)"[129]. Diese Zielsetzung besitzt in der vom Erzherzog angeregten stati-

stischen Landeserfassung eine Parallele. Topographische Genauigkeit der Veduten und die Darstellung landesüblicher Sitten bildeten die Eckpfeiler dieser künstlerischen Dokumentationen. Erzherzog Johann war primär nicht an eigenständigen Inventionen, sondern an einer nüchternen und umfassenden „Bildstatistik"[130] mit einer klaren – dokumentarisch orientierten – Strategie interessiert. Dieses Ziel einer peniblen Landschaftserfassung ist noch in der kunsttopographischen Landesaufnahme durch den Landesarchäologen Carl Haas zwischen 1855 und 1862 zu konstatieren. Haas, der vom „Historischen Verein für Steiermark" als Landesarchäologe berufen worden war, führte zahlreiche Reisen durch, beschäftigte sich mit denkmalpflegerischen Erfordernissen und fertigte Zeichnungen und Aquarelle an[131].

Im Jahr 1811 erteilte Erzherzog Johann Jakob Gauermann (1773–1843)[132] den Auftrag, die Steiermark zu bereisen und eine „Bestandsaufnahme" von Landschaft und Menschen durchzuführen („Prospecte steyrischer Landschaften"). Damit wurde das von Johann Kniep (1779–1809) angefangene Werk fortgesetzt. Gauermann unternahm alljährlich Reisen durch die Steiermark, um die Natur und ihre Bewohner in Bildern festzuhalten. Zuerst wurde eine fein punktierte Umrißzeichnung des Panoramas mit der Feder an Ort und Stelle hergestellt, Farbnotizen wurden detailliert eingeschrieben und die malerische Ausführung erfolgte in säuberlich ausgemalten Wasserfarben im Atelier. Diese Serie der „Steyrischen Prospecte" war 1818 mit 62 großen Blättern abgeschlossen. 1818 wurde er Kammermaler des Erzherzogs, nachdem Karl Ruß in diesem Jahr den Dienst quittiert hatte. Abgesehen von Jakob Gauermanns wenig beachteten Darstellungen aus dem Arbeitsleben gehören Matthäus Loders (1781–1828) Werke zu den frühesten Dokumenten des angebrochenen Industriezeitalters: In über 25 Skizzenblättern beschäftigte er sich intensiv mit diesen Themen und zeichnete technische Anlagen, Gerät, Kleidung aus dem Bereich der Erzförderung und -verarbeitung in der oberen Steiermark. Gleichzeitig wurde Loder angewiesen, Arbeitsvorgänge darzustellen[133]. Seine frühen Skizzenblätter lassen auch erkennen, daß der Erzherzog nicht allein die Visualisierung industrieller Anlagen von ihm erwartete. Vielmehr sollte die *gesamte steirische Wirtschaft* bildlich dokumentiert werden[134]. Dazu gehörte neben der Eisengewinnung und der damit verbundenen Energieerzeugung aus Holz hauptsächlich die Milch- und Viehwirtschaft, die Jagd und die Fischerei. Die penible Dokumentation der Arbeitswelt beschränkte sich aber nicht allein auf Phänomene der Erwerbsarbeit, sondern umfaßte auch Freizeitvergnügen und Volksleben wie „Sackspringen" oder „Eisschießen"[135]. Die Betonung von Einfalt und Harmonie ließ Loders Darstellungen des Ländlich-Alltäglichen mit einem fiktiven, idyllischen Flair verschmelzen, wodurch das Typische der Alpenregion einen quasi „vorbildhaften Charakter"[136] erhielt. Wenn Erzherzog Johann an Loders Veduten lobte, hier könne man endlich „Wahrheit" in der Landschaft erkennen (so in einem Brief an Adjutant Schell vom 6. August 1826)[137], so bezog sich dieses Kompliment nicht allein auf die sachliche Genauigkeit der Details, sondern entsprach auch der Steigerung der Gebirgslandschaft zu

einem idyllischen Ort, der im Weltbild des Erzherzogs in dessen Liebe zu dieser Region tatsächlich existierte: Am 13. Juli 1810 formulierte Johann dieses Idealbild: „(...) Wie wohl ist mir, wenn ich aufrichtige, frohe Menschen sehe, die nach alten Sitten und Sinn gut miteinander sind, wo alles Geschraubte der großen Städte verbannt ist. Oh, wären alle Menschen gut, liebevoll, offen, es stünde besser mit uns. (...)"[138]. Der Vergleich mit Franz Steinfelds (1787–1868) Arbeiten aus den frühen zwanziger Jahren macht aber deutlich, daß Loders Landschaftsauffassung keinen „objektiven" Realismus als Wirklichkeitsausschnitt zuließ, sondern primär davon ausging, daß der denkende Künstler „Inhalt" und „Poesie" seiner „Erfindungen" bestimmen müsse. Der ab 1817 zum Kammermaler berufene Loder wurde Erzherzog Johanns bevorzugter und engster Begleiter in der Landesaufnahme der Steiermark. Vom Erzherzog erhielt er konkrete Anweisungen für seine Tätigkeit, die in einem Fall unter anderem lautete: „Mürztal (Trachten des Mürztales, Bürger in Kindberg, Hammerleute in Kapfenberg), Aflenz (Trachten), Seewiesen-Mariazell (Kirche und Trachten), Weichselboden (Holzknechte), Hieflau (Rechenarbeiter), Eisenerz (Bergleute), Radmer-Johnsbach (Trachten) [...]"[139]. Loder beschäftigte sich nachweislich in Federlithographien mit den Trachten aller österreichischer Länder. Als sein Vorgänger Karl Ruß im Jahr 1810 mit der Darstellung von Trachten beauftragt worden war, ließen weder die akademische Bildung des Künstlers noch der hohe Stand des Auftraggebers eine volkstümliche Behandlung dieses Themas zu[140]. Gerade die Unterdrückung durch Napoleon war es, die – zusammen mit der romantischen Bewegung – eine außerordentlich günstige Ausgangsposition für die Erhaltung und die Autonomie der regionalen Trachten schuf, was letztlich zur Funktion der – als Mittel nationaler Identifikation fungierenden – Trachten (und deren Abbildungen) als „Chiffren für politische Aussagen"[141] führte. Die entsprechenden Darstellungen erhielten aus dieser Intention heraus eine fast gleichwertige Bedeutung wie die Landschaftsaufnahmen, wie dies auch aus Caroline Pichlers Schrift „Über eine Nationalkleidung für Frauen" (1815)[142] hervorgeht. Von Bedeutung ist in diesem Zusammenhang auch die Trachtenbildserie des „provisorischen Brucker Kreis-Ingenieurs" Lorenz Nord (um 1811 für Erzherzog Johann angefertigt)[143]. Loders Trachtenbilder beschränken sich nicht auf den optischen Reiz der Ausrüstung, sondern stellen die Träger der steirischen Trachten als „Mitglieder einer freundschaftlich verbundenen, intakten sozialen Gesellschaft"[144] vor, deren Konzeption deutlich die Züge des Weltbildes des Erzherzogs besitzt. Von Bedeutung für den historischen Gesamtkontext ist, daß auch in Wien umfangreiche Trachtenserien hergestellt wurden, etwa die „Kleidertrachten der kaiserl. königl. Staaten" mit deutsch-französischen Legenden, gedruckt bei Tranquillo Mollo († 1837) & Comp. (o.J.): Diese 100 kolorierten Strich- und Tonlithographien (mit Beschreibungen) zeigen die charakteristischen Merkmale der einzelnen Völker in den jeweiligen Trachten als anschauliche Landeskunde. Fallweise sind die dargestellten Personen mit (erklärenden) Hintergrundmotiven (z.B. Kirche) verbunden



Abb. 7: „Kleidertrachten der kaiserl. königl. Staaten", gedruckt bei Tranquillo Mollo, „Mädchen in Brautschmuck aus der Gegend von Zell in Steyermark", kolorierte Strich- und Tonlithographie, vor 1837 (Wien, ÖNB)

(„Mädchen in Brautschmuck aus der Gegend von Zell in Steyermark")[145] (Abb. 7). In ähnlicher Weise ist im Werk „Oesterreichische National Melodien"[146], einer Huldigungsgabe des Musikverlegers Carl Anton Spina an Kaiserin Elisabeth (1854), eine umfangreiche Sammlung von Aquarellen Albert Deckers enthalten, welche die Trachten der Kronländer (23 Aquarelle mit jeweils einem jungen Paar) neben Volksliedern vorstellt. Die oben zitierte „Marschroute" für Loder läßt erkennen, daß Erzherzog Johann eine sehr ausführliche Aufnahme obersteirischer Trachten von ihm erwartete. Deshalb versammelte Loder im Sinne einer rationellen Einteilung bis zu drei Einzelstudien auf einem Blatt[147]. Ein Teil dieser Studien wurde in den nächsten Jahren tatsächlich veröffentlicht, erschien aber nicht – wie geplant – bei Leykam in Graz, sondern in zehn Tafeln in Vinzenz Georg Kieningers (Kininger) „Costumes de la Monarchie Autrichienne" (Wien 1803–1821). Am 16. September 1828 starb Matthäus Loder, nachdem er Erzherzog Johann und dessen Gemahlin nach Gastein begleitet und dort eine Reihe von Aquarellen gemalt hatte.

Mit der Ernennung des aus Italien heimgekehrten Thomas Ender (1793–1875)[148] zum Kammermaler im Jahr 1829 begann ein neuer Abschnitt der Landschaftserfassung, der vor allem im Zeichen von Ansichten der österreichischen Gebirgswelt stehen sollte. Die Gletscherstudien Enders, die im Auftrag Erzherzog Johanns entstanden, zeigen ein vitales Interesse an der gewaltigen Veränderungskraft der Natur. Der Erzherzog ließ die Alpen im Land Salzburg in den Jahren von 1827 bis 1833 von Ender[149] minutiös aufnehmen: Dem Künstler wurde zuerst übertragen, die Hohen Tauern festzuhalten. Der Maler zog zumeist im August und September in die Berge und nahm systematisch Tal für Tal mit den entsprechenden Gebirgszügen und Ortschaften auf. Einen ersten Höhepunkt bildete im Jahr 1832 die Darstellung des Großglocknermassivs[150]. Die Hauptziele der ersten Jahre, die er von Johann erhielt,

waren 1829 die Venedigergruppe, Schareck und Gastein, 1830 der Hochschwab, Salzburg, Gastein, Rauris und Kaprun, 1832 Gastein, Mallnitz und Großglockner, 1833 das Felbertal, Pinzgau und Großvenediger sowie 1834 Rauris und das Glocknermassiv. Berühmt wurden besonders seine Ansichten des Großglockners (1832)[151], die mehr als bloße Naturaufnahmen darstellen, da sie das Bild der Alpen in aller Welt bis heute wesentlich mitgeprägt haben[152].

Das vielfältige Œuvre der „Kammermaler" stellt die Frage nach österreichischen „Identitäten" in neuer Weise: Nicht nur das Land und seine Morphologie werden topographisch in penibler Weise abgebildet, sondern die Werke setzen sich zudem mit dem breiten Spektrum *regionaler Identität* (Arbeitswelt, Feste und Landleben) auseinander. Erzherzog Johann strebte diese Schilderung als „Teil einer wissenschaftlich orientierten Erfassung des Landes"[153] mit geradezu pädagogischer Zielsetzung an. Die Werke der „Kammermaler" zeigen einerseits eine deutliche Tendenz zur detaillierten „Fixierung" der Landschaft, wodurch diese beherrscht, überblickbar und somit dem Betrachter „verfügbar" gemacht werden sollte. Die Arbeiten sind deshalb vor allem *exakte* Dokumente wissenschaftlicher und topographischer Erkenntnis und demnach nicht als „Kunst" in traditioneller Hinsicht zu verstehen, sondern fungieren als *umfassende* Bestandsaufnahmen von Landschaft, Flora, Bräuchen und (in quantitativ geringerer Weise) Geschichte. Diese Werke der „Kammermaler" haben einen anlaßgebundenen und identitätsstiftenden Kontext, da sie *Konstruktion von regionaler Identität* aus einer konkreten Programmsetzung heraus betreiben. Die Betonung der (verklärt visualisierten) Landschaft – als „Märchenreich"[154] des Salzkammergutes – fungierte darin als Ausdruck bewußter Konkurrenz zur „Metropole Wien", der Großstadt und der damit verbundenen politisch-gesellschaftlichen „Gegenwelt" Erzherzog Johanns[155]. Dies zeigt auch, daß es sich nur sehr bedingt um eine gleichsam unbestechliche und „objektive" Bestandsaufnahme handelte, die letztlich nämlich sehr wohl aus persönlichen Zielsetzungen des Erzherzogs gesteuert wurde, wie auch Aspekte aus dessen Lebensgeschichte als essentielle Teile dieser umfassenden Bestandsaufnahme zu betrachten sind[156]: Hier zeigt sich, wie die Landschaftsdarstellung erst im Zusammenhang mit den jeweiligen biographischen Szenen ihren speziellen Bedeutungshorizont gewinnt. Die Reize der Landschaft und der biographischen Szenen verschmelzen gleichsam miteinander, was besonders im Aquarell „Erzherzog Johann und Anna Plochl im Kahn" zum Ausdruck kommt, indem die Bewegungsrichtung des Ruders bzw. der Bootskante in der schrägen Gesteinsschichtung aufgenommen wird. Viele Werke der „Kammermaler" besitzen demnach markante persönliche Akzente und können auch als „Erinnerungsbilder für den Erzherzog"[157] – nicht ohne Nachwirkung auf die Folgezeit – verstanden werden: In der umfassenden Topographie Weidmann 1842, ausgestattet mit 25 Chromolithographien (nach Originalzeichnungen von Johann Fischbach und Thomas Ender) und topographisch in die Kreise des Erzherzogtums ob der Enns gegliedert, ist im Abschnitt „Traunkreis"[158] eine Lithographie von Franz Eybl (nach G. Fischbach) mit der Bezeichnung „Landleute aus



Abb. 8: Weidmann 1842, „Landleute aus dem Traunkreise in Oesterreich ob der Enns", Chromolithographie von Franz Eybl (nach G. Fischbach) [Wien, ÖNB]

dem Traunkreise in Oesterreich ob der Enns" (Abb. 8) zu finden, die in deutlicher Weise prominente Motive aus Werken der Kammermaler variiert und ins Alltäglich-Genrehafte transponiert. Das zweite (nicht ausgeführte) Konzept des Mittelfensters im Speisesaal des „Brandhofes" (nach Entwürfen Loders) zeigt ebenfalls diese Art der Kombination von Topographie und Stationen aus dem Leben des Erzherzogs[159]. Die Bedeutung der Grimming-Ansicht Loders erkennt man etwa auch daran, daß dabei offensichtlich der Blickpunkt eines Aquarells Jakob Gauermanns mit dem Titel „Pürgg mit dem Grimming"[160] aufgenommen und die Staffagemotive Gauermanns bei Loder durch die Gruppe mit Erzherzog Johann ersetzt worden sind.

Im Jahr 1822 faßte Erzherzog Johann den Vorsatz, am Erzberg ein großes Kreuz errichten zu lassen. Die Wiedergabe der Einweihung (gegossen im Gußwerk bei Mariazell) am Erzberg am 3. Juni 1823[161] (Abb. 9) ist an sich keine reine Naturdarstellung, sondern vor allem im patriotischen Kontext zu betrachten, da das Kreuz angeblich „aus vaterländischem Eisen" (!) hergestellt wurde. Die enge Verbindung gerade dieser Symbolik mit der Biographie Johanns zeigt das Ölgemälde-Stiftungsbild des Erzbergkreuzes[162] von Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld (1788–1853) aus dem Jahr 1822, das in einer Radierung von 1824



Abb. 9: Stahlstich von Blasius Höfel (nach Matthäus Loder), Einweihung des Gipfelkreuzes am Erzberg, nach 1823 (Wien, ÖNB)



(mit erklärendem Text) überliefert ist[163] (Abb. 10) und den Erzherzog in maximilianeischer Bergtracht (!) kniend zu Füßen des Gekreuzigten zeigt. Mit der Rechten umfaßt er in ikonographisch traditionsreicher Geste den Kreuzesstamm und wird von der hl. Barbara (links) und dem Namenspatron Johannes dem Täufer (rechts) flankiert. In dieser interessanten Schöpfung Schnorrs wird gleichsam ein doppelter Rückgriff vollzogen – einerseits auf die (katholisch-barocke) Tradition des Votivbildes, die andererseits in Gestalt der Einkleidung des Protagonisten in die maximilianeische (Berg-)Tracht mehrsinnige Bezüge (Hinweis auf das 16. Jahrhundert und den Bergbau [Barbara]) erhält.

Abb. 10: Stiftungsbild des Erzbergkreuzes, Radierung (nach Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld), 1824 (Wien, ÖNB)

LANDSCHAFTSDARSTELLUNGEN ALS AUSDRUCK REGIONALER, NATIONALER UND ENZYKLOPÄDISCHER VIELFALT

Eine spezielle Form der bildlichen „Instrumentalisierung" von Landschaftsmotiven stellen die insgesamt 107 (!) Landschaftsbilder im Naturhistorischen Museum in Wien dar, die zwischen 1882 und 1889 unter anderen von Eduard Peithner Edler von Lichtenfels, Albert Zimmermann, Leopold Munsch, Carl Hasch, Adolf Obermüllner und Emil Jakob Schindler für die Hochparterresäle des Museums angefertigt wurden. Sie dienen sowohl als Raumschmuck als auch als didaktisch orientierte Ergänzung zu den in den einzelnen Sälen ausgestellten Objekten[164]: So „veranschaulichen" die Gemälde der Säle I–III des Museums, in denen sich die Sammlungen der Minerale und Bergprodukte befinden, unterschiedliche Arten des Bergbaus. Die Ausstattung, der ein Konzept des damaligen Direktors des Museums, Ferdinand von Hochstetters (1829–1884), zugrunde liegt, sollte dem Besucher helfen, die ursprüngliche Bedeutung und den natürlichen „Ort" der Ausstellungsgegenstände zu verstehen. Soweit als möglich wählte man dafür Beispiele aus dem Bereich der Monarchie, allerdings unter Einbeziehung des globalen Bezugsrahmens (z.B. Regenwald am Amazonas). Dadurch wurde einerseits auf die ungeheure landschaftliche Vielfalt des Reiches hingewiesen und andererseits der Staat mit seinem Naturreichtum verherrlicht[165]. Wie die Volkstrachten oder die verschiedenen National- und Regionalgeschichten in ihrer Gesamtheit eine *Dokumentation des Gesamtstaates* ergeben, so fungiert auch die bildliche „Summe"[166] der Morphologie und des Naturreichtums der Kronländer als spezifische Art der Reflexion der habsburgischen Gesamtstaatsidee unter dem Aspekt „Vielfalt in der Einheit". Die Gemälde im Saal VI des Naturhistorischen Museums stellen Landschaften dar, die nach Kaiser Franz Joseph und Österreich benannt wurden: Somit wurde in diesem Raum des Monarchen als auch der österreichischen Forschungsexpeditionen gedacht[167], was die Natur in anderer Weise in einen dynastischen Kontext integriert.

DER ÖSTERREICHISCHE „LANDSCHAFTSKANON" ALS AUSDRUCK DES „STANDARDISIERTEN" BLICKS

Gerade der „standardisierte" Blick auf das Land – vorzugsweise in einmaligen Kombinationen von Kunst *und* Natur – prägte die Produktion der Landschaftskunst nachhaltig: Thomas Enders Gemälde „Heiligenblut mit Großglockner" (nach 1836)[168] setzt etwa den Gipfel des Großglockners mit der spätgotischen Pfarrkirche im Tal in Beziehung[169]: Hier wird ein bestimmender (Bild-)Ausschnitt kreiert, der von Franz Steinfelds Aquarell (1828)[170] über Karol L'udovit Libays (1814–1888) Heiligenblut-Ansicht (1857)[171] bis zu Karl Fliehers (1881–1958)



Abb. 11: Josef Maximilian Kolb (nach Ludwig Rohbock), „Heiligenblut mit dem Gross-Glockner. (Kärnthen)", Stahlstich in Ruthner 1871 (Wien, ÖNB)

Gouache „Heiligenblut mit dem Großglockner"[172] maßgeblich bleiben sollte. Bestimmte und immer wiederholte Ansichten konnten somit die Rezeption von prominenten Motiven nachhaltig prägen. Heiligenblut ist nur ein Beispiel für die immer wieder auftretende Darstellung eines Ensembles vom gleichen Blickpunkt aus, wobei hier besonders die Kombination der Ortsansicht mit dem Berggipfel Bedeutung besitzt. Als Katalysatoren für die Verbreitung solcher prägender Sujets fungierten Ansichtenwerke wie die „Bilder aus den Alpen der Oesterreichischen Monarchie", die Farblithographien nach Jakob Alt beinhalten[173]. Das Blatt Nr. 47 dieser Serie zeigt wiederum die „typische" Heiligenblut-Ansicht mit dem Großglockner im Hintergrund („DAS DORF HEILIGENBLUT MIT DEM GROSGLOCKNER [sic!] / IN KÄRNTHEN."). Die „longue durée" dieser Vedute unterstreicht, daß bereits vor den – „klassisch" zu nennenden – Heiligenblut-Ansichten Bildmotive geprägt wurden, die diesen (in der Kombination von Kirche und Bergkette) ähneln, etwa das Aquarell „DER OBER GURGLER FERNER IM ÖZTHAL / in Tyrol." in Carl Ludwig Viehbecks „Ansichten von Oberoesterreich, Salzburg und Tyrol" (Wien 1821)[174].

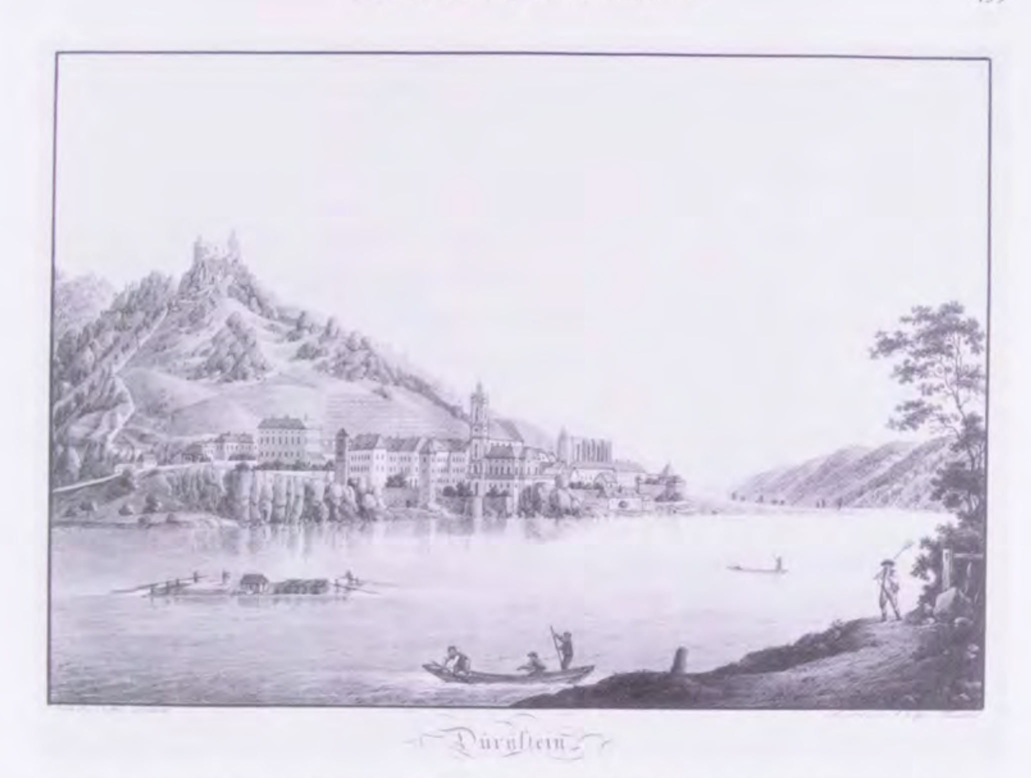


Abb. 12: Anton und Christian Köpp von Felsenthal, „Historisch mahlerische Darstellungen von Österreich (...)“, Dürnstein, kolorierte Radierung, 1814–1824 (Wien, ÖNB)

Auf breiter Front wird die „Kanonisierung“ standardisierter Ansichten bei Ruthner 1871, einem der letzten großen Stahlstichwerk der Monarchie, vorgeführt: Es ist dies eine geschichtliche und landschaftskundliche Zusammenfassung des Kaisertums Österreich in Form eines Reiseführers, wobei der Text von Anton Edler von Ruthner (1817–1897) in keinem unmittelbaren Bezug zu den Stahlstichen steht[175]. Die entsprechenden Bände enthalten zahlreiche Veduten (als Stahlstiche), die vorwiegend durch ältere Traditionen bestimmte Bildtypen aufweisen, etwa „HEILIGENBLUT MIT DEM GROSS-GLOCKNER. / (KÄRNTHEN)“, ein Stahlstich von Josef Maximilian Kolb (nach einer Zeichnung von Ludwig Rohbock)[176] (Abb. 11), ähnlich der Stich, der die Benediktinerabtei Melk darstellt[177].

Dieser „standardisierte“ Blick in der Landschaftskunst des 19. Jahrhunderts ist häufig auf hervorragende Baudenkmäler gerichtet. Dies gilt vor allem für den – seit Merians Stich von 1626[178] – wenig variiert auftretenden (und von der gegenüberliegenden [rechten] Donauseite aus gerichteten) frontalen „Blick auf Dürnstein an der Donau“, wie er etwa bei Rudolf von Alt in mehreren Fassungen überliefert ist[179]. Von Bedeutung ist hier wiederum,

daß diese charakteristische Ansicht Dürnsteins vom gegenüberliegenden Donauufer bereits durch frühe Blätter und Veduten vorgeprägt ist. Dazu zählen unter anderem eine kolorierte Radierung von Anton und Christian Köpp von Felsenthal aus deren Werk „Historisch mahlerische Darstellungen von Österreich (…)" (Wien 1814–1824)[180] (Abb. 12), weiters ein Aquarell von Thomas Ender („Blick über die Donau auf Dürnstein" [um 1830])[181] sowie eine Lithographie Adolf Kunikes (nach einer Zeichnung von Jakob Alt), publiziert in der Serie „Zwey hundert vier und sechzig Donau-Ansichten nach dem Laufe des Donaustromes von seinem Ursprunge bis zu seinem Ausflusse in das schwarze Meer" (Wien 1826)[182]. Die Landschaftskunst des 19. Jahrhunderts setzt hier Traditionen des 17. und 18. Jahrhunderts fort. Diese ungewöhnliche Konjunktur der Ansicht vom rechten Donauufer aus dokumentieren noch Maximilian Kahrers Gemälde „Dürnstein in der Abendsonne" (1915)[183] und Karl Ludwig Prinz' „Blick gegen Dürnstein" (um 1930)[184].

Andererseits existieren gerade bei wichtigen Motiven recht früh Ansichten, die durch ihren exzeptionellen Blickpunkt die gleichsam kanonische „Standardsicht" aufbrechen und neue Bildtypen erzeugen, deutlich etwa in Thomas Enders „Blick gegen Dürnstein" (um 1830)[185]. Das Dürnstein-Motiv eignete sich zudem besonders für raffinierte Vermengungen von Natur- *und* Kunstmotiven: Das Aquarell „Blick auf die Burgruine Dürnstein" (um 1825)[186] (Abb. 13) von Tobias Dionys Raulino (1785–1839) unterstreicht diesen Aspekt nachdrücklich: Die steil aufragende Burg gibt in der Talsenke den entscheidenden vertikalen Akzent vor, der in der Folge von den einzelnen Felszacken am Höhenrücken aufgegriffen wird. Kunst und Natur verschmelzen hier unter dem Gesichtspunkt motivischer Angleichung zu einer „Einheit", ähnlich wie in Thomas Enders Aquarell „Ansicht der Burgruine Dürnstein" (um 1840/1845)[187]. Als weiteres aussagekräftiges Beispiel für entsprechende Tendenzen kann Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfelds „Der Blick aus der Kirche in Annaberg auf den Ötscher" (1842)[188] dienen, das in der prominenten Tradition der romantischen „Fensterbilder" steht: Das „Kunstmotiv" (die Kirche) dient hier als auszeichnender „Rahmen" für das prominenteste „Naturmotiv" der Gegend, den Ötscher, wie umgekehrt die Kirche aus der Perspektive der Wallfahrerschar als Ziel fungiert und deshalb als das „Ziel des Lebensweges der Menschen"[189] insgesamt betrachtet werden kann. Nur von einem bestimmten Blickpunkt aus, der Natur und Kunst in gewisser Weise zusammenbindet, wird dieses In- und Miteinander von Kunst *und* Natur anschaulich. Diese Form des „Rahmens" von Hauptmotiven ist ein geläufiges Instrumentarium nicht nur von Naturansichten im österreichischen 19. Jahrhundert[190], sondern auch in der Dramaturgie der österreichischen Genremalerei, besonders im Œuvre Ferdinand Georg Waldmüllers.

Charakteristisch für Ansichtenwerke des 19. Jahrhunderts ist auch die monumentale Vedute des Stiftes Melk von Westen und vom rechten Donauufer aus, etwa bei Jakob Alt (1845)[191] und Ferdinand Lepies (1824–1883) „Stift Melk an der Donau"[192]. Letztlich basiert



Abb. 13: Tobias Dionys Raulino, „Blick auf die Burgruine Dürnstein", Aquarell, 1825 (St. Pölten, NÖ. Landesmuseum)

dieser prominente Blick auf das Stift vom rechten Donauufer auf Jakob Alts Entwurf für die „Donauserie" Adolf Kunikes (1819)[193]. Aber bereits in der kolorierten Umrißradierung „Ansicht der Benediktiner Abtey Melk. Vue de Melk Abbaye de Benedictins." (Abb. 14) aus der bei Franz Xaver Stöckl verlegten Serie „Vues de différens Bourgs Villages et Villes de Autriche sup. et inf., de Stirie, de Carinthie (…)" (Wien, um 1810)[194] ist die typische Ansicht des Stiftes von Südwesten anzutreffen. Auch Zieglers „Vaterländische Bilder-Chronik" (Ziegler 1843–1849), die Lithographien mit deutschen, italienischen, ungarischen und tschechischen Legenden enthält, zeigt eine ähnliche „Ansicht der Benediktiner Abtei Melk"[195]. Melk stellt eine besondere Herausforderung im Rahmen von Veduten dar. Dies ist auf die besondere Lage des Klosters und die reizvollen Ansichten von Südwesten bzw. Nordwesten zurückzuführen. Zumeist wird eine dieser beiden Ansichten gewählt, wobei die Ansicht von Südwesten die beliebtere ist. Mit der Integration der auf den Ort Melk führenden Straße, und damit das Stift stärker in den Blickpunkt nehmend, vollzieht eine entsprechende Lithographie in Adolf Kunikes „Malerische Ansichten von Österreich (…)" (Wien, um 1830)[196] eine stär-



Abb. 14: „Vues de différens Bourgs Villages et Villes de Autriche sup. et inf., de Stirie, de Carinthie (...)", verlegt bei Franz Xaver Stöckl, „Ansicht der Benediktiner Abtey Melk. Vue de Melk Abbaye de Benedictins.", kolorierte Umrißradierung, um 1810 (Wien, ÖNB)



Abb. 15: Adolf Kunike, „Malerische Ansichten von Österreich (...)", „Nieder-Oesterreich. Benedictinerstift Mölk", Lithographie, um 1830 (Wien, ÖNB)

kere Konzentration auf die Lage des Stiftes („NIEDER-OESTERREICH / Benedictinerstift Mölk") [Abb. 15]. Die Ansicht von Südwesten wird damit – gleichsam sukzessiv – die immer häufiger auftretende, wobei das Zentralmotiv der Stiftsansicht immer unmittelbarer auf den Betrachter bezogen wird (vor allem durch bildeinwärts führende Straßenzüge). Gleichsam die Inkarnation dieser klassischen Ansicht Melks verkörpert Thomas Enders



Abb. 16: Thomas Ender, „Blick auf Stift Melk", Gemälde, 1841 (St. Pölten, NÖ. Landesmuseum)

(1793–1875) Ölgemälde „Blick auf Stift Melk" (1841) [Abb. 16][197], das bis zu Maximilian Suppantschitschs „Promenade vor dem Stift Melk" (um 1918/1920)[198] eine ungeheure Wirkung entfaltete und im Bild „Blick auf Stift Melk" von Reinhold Kukla (1925)[199], möglicherweise Teil einer ab der Mitte der zwanziger Jahre von der Niederösterreichischen Landesregierung in Auftrag gegebenen Serie mit Ansichten der Landesbezirke, einen Abschluß findet. Den Verbreitungsgrad dieser Ansicht im Vormärz (und den abgeleiteten Formulierungen der zweiten Jahrhunderthälfte) demonstrieren auch ein Ranftbecher mit der Ansicht des Stiftes (Anton Kothgasser, Wien 1817)[200] sowie eine Anbietplatte eines Dejeuners für eine Person (Wien, um 1813)[201] (in beiden Fällen nach einer Melk-Vedute von Johann Ziegler nach einer Zeichnung Laurenz Janschas, um 1795).

Diese neue Bedeutung der Ansichten des Stiftes im 19. Jahrhundert wird vor allem in der Gegenüberstellung zur traditionellen Vedute des 18. Jahrhunderts, wie sie in einem Kupferstich Franz Leopold Schmitners (1703–1761) [„Melk aus der Vogelperspektive"] aus dem Jahr 1750[202] überliefert ist (Abb. 17), deutlich: Diese barocke Totalansicht erfaßt das komplette Stift, die angrenzende Stadt und den Verlauf der Donau und erlaubt aus dieser Perspektive



Abb. 17: Franz Leopold Schmitner, „Melk aus der Vogelperspektive", Kupferstich, 1750 (St. Pölten, NÖ. Landesmuseum)

keinen bestimmten ausschnitthaften Blickpunkt. Eine entsprechende Nachfolge fand die „totale" Ansicht in einer kolorierten Umrißradierung Laurenz Janschas (1749–1812), „Ansicht des Benedictiner Stiftes Mölk in Oesterreich"[201] (Abb. 18), die letztlich auf Schmitners Stich zurückgeht. Die hier angestrebte Totale ist grundsätzlich für Veduten der Barockzeit charakteristisch und zeichnet auch den Kupferstich Matthäus Küsels (nach Matthäus Mannagetta), „Stift Göttweig und Umgebung mit Stiftern und Patronen" (1668)[204], aus: Der Göttweiger Abt Gregor II. Heller (reg. 1648–1669) widmete dieses Blatt zum neuen Jahr 1668 den Niederösterreichischen Landständen. Die umfassende Totale mit der Stiftsansicht und weitem Panorama der Donaulandschaft bezieht über die Landschaftsdarstellung auch zwölf Figuren mit erklärenden Spruchbändern ein, die sich sämtlich auf die Göttweiger Gründungs- und Stiftsgeschichte beziehen, durch die Hereinnahme des hl. Leopold und der Wappen Österreichs ob und unter der Enns aber auch dem übergreifenden Charakter des Blattes entsprechen.

Auch in Ansichtswerken, die nicht von österreichischen Künstlern geschaffen wurden, wird die „typische" Ansicht Melks von Südwesten tradiert, etwa in der Publikation „Deutschland. Galerie pittoresker Ansichten des deutschen Vaterlandes mit einem historisch



Abb. 18: Laurenz Janscha, „Ansicht des Benedictiner Stiftes Mölk in Oesterreich", kolorierte Umrißradierung, vor 1812 (Wien, ÖNB)

topographischen Text. Ein Hausschatz für Jedermann" (Leipzig o.J.) [„MOELK", Stahlstich von John James Hinchliff nach einem Aquarell von Jakob Alt][205] oder in einem Stahlstich (um 1850) Johann Richters nach einem Aquarell (?) Rudolf von Alts[206]. Dies bedeutet, daß die „standardisierten" Ansichten spezifisch österreichischer Prägung in europäische Illustrationswerke einflossen und dort auf breiter Basis ihre Wirksamkeit entfalteten. Aus einer regionalen und nationalen Sicht der Dinge entwickelte sich somit – gefördert durch den Verbreitungsgrad der Druckgraphik – die „Internationalität" bestimmter Motive.



17 Zusammenfassung

Während im ersten Band der Gesamtpublikation mit dem Titel „Geschichtsraum Österreich" (2006) der habsburgische „Gesamtstaat" aus dem Blickpunkt der wichtigsten Phänomene und Protagonisten der facettenreichen „habsburgischen" Ikonographie im Zentrum des Interesses stand, wird im vorliegenden zweiten und abschließenden Band des Gesamtwerkes die Visualisierung der regional und überregional bedeutenden historischen Ereignisse und Mythen im 19. Jahrhundert, sowohl im Zentrum Wien als auch in den Regionen, den österreichischen (cisleithanischen) Kronländern (zum Teil identisch mit den heutigen Bundesländern der Republik Österreich), untersucht.

Die habsburgischen Regenten förderten mit Nachdruck die Veranschaulichung der Staats- und Dynastiegeschichte: Systematisch wurden die Kontinuitätslinien stammesmäßiger und verfassungsgeschichtlicher Provenienz gezogen und in den verschiedensten Medien mit großer Intensität propagiert. Ein wesentliches Charakteristikum der historischen Entwicklung des 19. Jahrhunderts im allgemeinen und Österreichs im besonderen bestand darin, daß die „Region" ihre Souveränität an die „Nation" übertrug, im Gegenzug aber eine Anerkennung als konstitutiver Teil der Nation im Sinn einer „Verdolmetschung" des Nationalen ins „Regionale" erfuhr. Die Regionen waren letztlich die entscheidenden Anreger von Veränderung und Modernisierung. Der häufig beschworene Siegeszug des Nationalismus im 19. Jahrhundert kann demnach nicht einfach als Triumph staatlicher Macht beschrieben werden, sondern nur durch seine ständige Konkretisierung und Übersetzung ins Regionale, seine „Amalgamierung" mit den Strukturen der Regionen. Ebendieses Faktum ist essentiell für das Verständnis vieler Werke der bildenden Kunst, insbesondere der Denkmäler, welche häufig die Verknüpfung regionaler Gedächtnissetzungen (z.B. Kämpfer gegen die napoleonische Okkupation) mit Kaiserjubiläen demonstrieren. Auch die Programmatik des Wiener Rathauses ist in dieser Hinsicht charakteristisch: So wurde die ursprünglich projektierte Statuenreihe von 14 österreichischen Herrschern aus den Häusern Babenberg und Habsburg gestrichen – exemplarischer Ausdruck einer bewußt formulierten Schwerpunktverlagerung von der reichstragenden zu Gunsten der kommunalen Symbolik. Aber auch die regionalen „Identitäten" sind nicht als in sich geschlossene Konstrukte, sondern als höchst komplizierter kultureller Rahmen und diskursive Prozesse zu verstehen, innerhalb derer unterschiedliche soziale Gruppen ein breites Spektrum sich teilweise überschneidender und interagierender Vorstellungen artikulierten. Die „Deutschtiroler" Identität etwa war kein vorgegebenes Faktum, sondern Produkt kontinuierlicher sozio-kultureller Konkurrenz, in deren Verlauf

sich die katholisch-konservative Interpretation als hegemoniales Muster (gegenüber liberalen Interpretationen) herausbilden konnte. Zwischen den unterschiedlichen Ebenen dieser Formierung von Identitäten – im konkreten Fall zwischen der Tiroler, der deutschen und der österreichischen Identität – bestanden allerdings fließende Verbindungen.

Das – häufig noch zuwenig untersuchte – Verhältnis zwischen der Nation und „ihren" (in sich differenziert zu betrachtenden) Regionen ist somit wesentlich komplexer (aber auch flexibler) als vielfach angenommen. Es wäre eine unzulässige Vereinfachung historischer Tatsachen, stellte man die Nation als bloße „Summe" und „Einheit" der Länder bzw. der Regionen dar. Sie existierte und agierte vielmehr *durch* die Institutionen der Regionen und die Lokalgeschichten. Im Gegensatz zum Nationalstaat mit seinen fest definierten Kriterien der Zugehörigkeit (z.B. die Staatsbürgerschaft) verfügte die Region nicht annähernd über vergleichbare Quellen der Legitimation. Vielmehr waren hier vor allem „weiche" und vorwiegend kulturell bestimmte Traditionen (Dialekte, Sitten, Trachten und Gebräuche) ausschlaggebend. Den spezifischen sozial-politischen „Standort" einer Region definierten vor allem Kriterien wie das Vorhandensein regionaler (staatlicher, kirchlicher und privater) Zentren, die Existenz einer Oberschicht, die Aktivitäten der Bildungszentren sowie der Propagandisten von politischen und kulturellen Programmen. Diese Faktoren waren letztlich für die spezifische Konstituierung regionaler Identitäten im Verhältnis zum „Gesamtstaat" entscheidend.

Gerade dieses komplexe Verhältnis zwischen dem habsburgischen „Gesamtstaat" und „seinen" Regionen konstituiert erst das gesamte und höchst vielschichtige Spektrum österreichischer Geschichtsreflexionen im 19. Jahrhundert. Nicht ohne Grund schrieb im Jahr 1817 Erzherzog Johann an den Schriftsteller und Kurator des Grazer Joanneum, Johann Ritter von Kalchberg: „(…) Österreichs Stärke besteht in der Verschiedenheit der Provinzen, (…) welche man sorgfältig erhalten sollte. (…) Österreich ging nach allem Unglück stets wieder stark hervor, weil jede Provinz für sich stand, ihr Bestehen als unabhängig von den übrigen betrachtete, aber treu zum gemeinsamen Zweck mitwirkte. (…)". Mit diesem Zitat wird zugleich eine der wichtigsten Fragestellungen in vorliegendem Band näher beleuchtet: Regionale Geschichte ist der Bevölkerung vergleichsweise näher als die „große Politik". Wie und mit welchen konkreten Zielsetzungen regionale Gedächtnisstiftungen mit dynastischen Strategien zusammenwirken oder diese aber zu unterlaufen versuchen, ist eine essentielle und viel zu selten untersuchte Frage in der Geschichte des 19. Jahrhunderts. Bedeutende Persönlichkeiten, wie Andreas Hofer und Erzherzog Johann, die in „ihren" Regionen (Tirol, Steiermark) eine besondere Bedeutung entfalteten, fungierten nicht selten als „Gegenpole" zu Tendenzen dynastischer Vereinheitlichung. Vor allem die zahlreichen Befreiungskämpfer gegen die napoleonische Okkupation wurden gleichsam zu Inkarnationen lokaler und regionaler Traditionen und Wesenseigenschaften stilisiert. Besonders im Denkmalkult prallen

die häufig standardisiert verbreiteten dynastischen Strategien (deutlich in den über das ganze Land verstreuten Büsten Kaiser Franz Josephs), die mit dem Begriff „Homogenisierung" nur ungenügend umschrieben sind, mit der Vielfalt historischer Persönlichkeiten auf den regionalen Identifikationsebenen nicht selten ungebremst aufeinander.

Die bildende Kunst des 19. Jahrhunderts setzte sich in höchst charakteristischer Art mit den historischen Ereignissen des eigenen Jahrhunderts auseinander. Deshalb ist es äußerst lohnend, die visuelle Verarbeitung epochaler Ereignisse aus der jüngeren Vergangenheit – von der Schlacht bei Aspern (1809) über die Revolution des Jahres 1848 bis zum Attentat auf Kaiser Franz Joseph (1853) und zur Weltausstellung des Jahres 1873 – in Wien *und* in den „Provinzen" in den Blick zu nehmen. Die Frage, wie die Geschehnisse der Vergangenheit durch aktuelle Entwicklungen in der „Gegenwart" des 19. Jahrhunderts an Relevanz gewinnen konnten, ist für die „Nachlebenkunst" des 19. Jahrhunderts ein zentrales Problem. Inwiefern handelt es sich wirklich um eine – häufig so apostrophierte – „Nachlebenkunst", wenn sich in vielen Bereichen deutliche historische und künstlerische Kontinuitätslinien von der Frühen Neuzeit bis in das 19. Jahrhundert nachweisen lassen? Hinsichtlich der Aktualisierung von Geschichte wurden naturgemäß jene Themenkreise weniger aufgegriffen, wo Grund zur Annahme bestand, daß ihre ikonographische Brisanz innerhalb der Monarchie Probleme hervorrufen konnte. Dagegen stehen die großen dynastischen und regionalen „Erinnerungsorte" von der Gründung des Stiftes Klosterneuburg (um 1113) über die „Georgenberger Handfeste" (1186), die zweite Türkenbelagerung (1683) bis zur Schlacht bei Aspern (1809) und zum gescheiterten Attentat auf Kaiser Franz Joseph (1853): Der äußerst vitale Mythos der siegreichen Schlacht bei Aspern drückte sich etwa auch darin aus, daß er in weiterer Folge anhand vieler anonymer Geschichten in der Kunst des 19. Jahrhunderts erzählt wurde: Darin spielen anonyme Krieger, die von den Kämpfen heimkehren, um das „Feld" und Ackerland (nun nicht mehr das Schlachtfeld) zu bebauen, und nicht mehr Erzherzog Carl die Hauptrolle.

Das große Kapitel, das sich mit der „Monumentalisierung" der vielfältigen Erinnerungen an die Vergangenheit im öffentlichen Denkmalkult (Herrscher, Feldherren, Bürger und Künstler) beschäftigt, schließt hier inhaltlich unmittelbar an. Die Perspektive auf den „Geschichtsraum Österreich" verlagert sich nun – im Verhältnis zur Konzeption des ersten Bandes – vom „Gesamtstaat" als übergeordneter staatlicher Einheit zur Analyse der höchst vielschichtigen „Pluralität der Räume" (Karl Schlögel), die eine enorme Differenzierung an Themen und Persönlichkeiten mit sich bringt. Denkmäler, die in dieser Hinsicht die deutlichste „Summe" des Gedächtnisses einer Nation repräsentieren, erinnern durch ihre öffentliche Plazierung am augenscheinlichsten an vergangene Personen und Ereignisse, fungieren somit als öffentliches „Medium" der Erinnerung und gewähren vor allem Einblick in das Geschichtsverständnis jener Gruppen, von denen sie errichtet wurden. Allerdings darf von den Typen und Konzepten dieser Monumente nicht unmittelbar auf die politische Kul-

tur einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppe zurückgeschlossen werden. In diesem Sinn kann ein und derselbe Typus an einem anderen Ort und in einem neuen Kontext einen völlig anderen Bedeutungshorizont gewinnen. Dabei ist insgesamt nicht nur die Denkmalerrichtung an sich entscheidend, sondern Deutungen und Umdeutungen, wie sie besonders für die Monumente zu Ehren von Andreas Hofer charakteristisch sind. Ein Monument ist somit grundsätzlich ein „performativer Text" (Aleida Assmann): Es impliziert also sowohl den Rückgriff auf ein Ereignis der Vergangenheit, entwirft aber auch ein Programm für die Zukunft. Monumente präsentieren somit historische Zeitzusammenhänge in der Weise, daß sie vergangene Bedeutungen für die Nachwelt aktualisieren. Jedes Denkmal steht im Spannungsfeld zwischen dem Hinweis auf einen bestimmten geschichtlichen Vorgang im Sinne des „Ereignisdenkmals" und dem Verweis auf eine bestimmte historische Persönlichkeit, die mit dem Ereignis verbunden werden soll. Letzteres Phänomen ist im 19. Jahrhundert die dominierende Erscheinung, auch wenn die Grenzen zwischen Ereignis- und Personendenkmal durchaus fließend sein können. Wenn das „Nationaldenkmal" als Versuch zu werten ist, sich nationaler Identität mit einem bleibenden „Symbol" zu vergewissern, so ist für die habsburgische Monarchie – aufgrund der Existenz einer Vielzahl nationaler Identitäten – festzustellen, daß man sich mit dieser Aufgabe sichtlich schwer tat und die Repräsentation des kulturellen Bewußtseins im öffentlichen Raum vor allem auf die allen Nationen gemeinsamen realen (überregionalen) Zeichen und Symbole der Monarchie bezog – auf die Armee und die Dynastie.

Da im 19. Jahrhundert die mit Denkmälern „besetzten" Territorien mit zum Teil neuen Maßstäben erforscht und präsentiert wurden, mußte man sich zuerst darüber klar werden, wie, wo und aus welchen Gründen Grenzen territorialer und ethnischer Natur zu ziehen waren. Aus diesem Grund erhält auch die Untersuchung der reichen Produktion der österreichischen Landschaftskunst des 19. Jahrhunderts in bezug auf ihre identitätsstiftenden Gehalte einen besonders prominenten Platz im Rahmen der vorliegenden Ausführungen. Landschaftsdarstellungen bezeichnen grundsätzlich ein Verhalten schöpferischer Rekonstruktion, in dem der Mensch seine Zugehörigkeit zu dieser Welt entwirft, sich zugleich aber seiner selbst bewußt wird. In dieser Hinsicht zielen die meisten Werke der Landschaftskunst nicht nur auf eine bloße „Wiedergabe" von Umgebung(en), sondern es kommt darin eine bestimmte Reflexionsleistung, ein „Sich-selbst-ins-Verhältnis-setzen" zur Umgebung, zum Ausdruck. Damit besitzen Landschaft *und* Landschaftskunst im eigentlichen Sinn „identitätsstiftende" Konstanten. Werke dieser Ausprägung sind unter diesem Gesichtspunkt somit keineswegs nur „Dokumentationen" städtischer und ländlicher Wirklichkeiten, sondern sie liefern immer auch einen wichtigen Beitrag zur Konstruktion und Festschreibung bestimmter „Bilder" und prägender „Images".

Abkürzungen in den Anmerkungen

Bregenz, VLM = Bregenz, Vorarlberger Landesmuseum
Innsbruck, TLF = Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum
Salzburg, SMCA = Salzburg, Salzburger Museum Carolino Augusteum
Wien, HGM = Wien, Heeresgeschichtliches Museum
Wien, KHM = Wien, Kunsthistorisches Museum
Wien, ÖG = Wien, Österreichische Galerie Belvedere
Wien, ÖNB, BA = Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv
Wien, HHStA = Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv
Wien, HHStA, OKäA = Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Oberstkämmereramt
Wien, HHStA, OMeA = Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Obersthofmeisteramt
Wien, AVA, BBK = Wien, Allgemeines Verwaltungsarchiv, Burgbaukommission
Wien, AVA, HBC = Wien, Allgemeines Verwaltungsarchiv, Hofbaucomité
Wien, WStB = Wien, Wiener Stadt- und Landesbibliothek

18 Anmerkungen

I DIE AUSEINANDERSETZUNG MIT DER „TÜRKENGEFAHR" IM GEDÄCHTNIS DES 19. JAHRHUNDERTS

1 Bruckmüller 1998, 281.
2 Vgl. Krasa 1982, 305.
3 Thon 1947, 47–58.
4 Vgl. Krasa 1983, 371.
5 Magris 2000, 276f.
6 Krasa 1983, 264, Nr. 20/21.
7 Wien, HGM, BI 13.451; vgl. Lhotsky 1941, 185; Krasa 1982, 310; Krasa 1983 ebd., 379, Nr. 29/18 (mit Abb. auf S. 379). Die fundamentale Bedeutung der beiden Türkenbelagerungen von 1529 und 1683 für die Geschichte des 19. und frühen 20. Jahrhunderts ist noch an einem Entwurf General Emil von Woinowichs und Leopold Graf Berchtolds zur Gestaltung der Decke des Festsaals der Neuen Burg in Wien ablesbar, vgl. Wien, AVA, BBK, Nr. 1709 (Sitzungsprotokoll vom 27. November 1914).
8 Das Bild Kaiser Leopolds I. ist im österreichischen 19. Jahrhundert zumeist ein kriegerisches, vgl. aber Ferdinand Wagners (1893) Entwurf für das Wandgemälde im großen Passauer Rathaussaal (Passauer Kaiserhochzeit Leopolds, 1676) [München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv.-Nr. 08058].
9 Die Idee einer österreichischen Ruhmeshalle geht bis in die sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts zurück.
10 Kralik 1903, 1 („eine Wartburg österreichischer Geschichte, eine Walhalla heimischen Ruhmes"); Wacha 1976, 610; Fliedl 1977, 111; Krasa 1983, 372; Katalog Monumente 1994, 87–94, Nr. 48–53; Katalog Heldenberg 2005, 281f.
11 Kralik ebd., 2.

12 Wiener Stadt- und Landesbibliothek, A 10.227; vgl. Krasa 1983, 390, Nr. 29/81 und 82.

13 1904 (im Wiener Künstlerhaus ausgestellt): Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 32.679/11; Krasa ebd., 386f., Nr. 29/61.

14 Wettbewerbpublikation der Gemeinde Wien, Wien 1915; vgl. Krasa ebd., 386f., Nr. 29/61.

15 Wien, Kriegsarchiv, Kartensammlung, G VI 14.157.

16 Jaworski 2002, 16f.

17 Tazbir 1997, 124f., Abb. 12.

18 Jan Matejko, 1881, Krakau, Muzeum Narodowe, Inv.-Nr. III-r.a. 12.780; vgl. Katalog Zeitalter 1987, 149, Nr. 11.4.2 (mit Abb.).

19 Ohara 1996, 114f.; Preiss 1997.

20 Siehe Historienmalerei (Bd. 1, Kap. 8).

21 Wien, Albertina, Inv.-Nr. NF 2992, und Wien, ÖNB, BA, 281.064-B; das Gemälde wurde bei der Ausstellung der k.k. Akademie in Wien präsentiert (Katalog Kunst-Ausstellung 1877, 165, Nr. 1830); Kitlitschka 1981, 56; Engerth 1994, 124, Nr. B 75, Taf. 10, Abb. 21; Katalog Engerth 1997, 70f., Nr. 4.27 (mit Lit.); die Anbringung des Gemäldes in der Budaer Burg geht auf eine Anordnung Kaiser Franz Josephs zurück (Rostas 2007, 5); das Werk ist abgebildet in: Teuffenbach 1892, I, 653 und in Amon / Kraft / Rothaug 1908, II, 89 (zur Gattung der Schullesebücher im 19. Jahrhundert: Hierdeis 1992). Ein Exemplar von Dobys Stich befand sich laut Inventar von 1886 im Adjutanten-Schlafzimmer der Wiener Hofburg: Wien, HHStA, Generaldirektion der Privat- und Familienfonde (GDPFF), Sonderreihe – Inventare 1 (Hofburg), Buch 1, Nr. 239.

22 Sinkó 2001, 20; das ab 1896 konzipierte Millenniumsdenkmal in Budapest betont ebenfalls den Kampf gegen die Türken, vgl. Klimó 2003, 156; die Entsendung General Vaudemonts als Überbringer der Siegesnachricht ist bereits Teil der Publikation „Leben und Thaten des Grosen (sic!) und siegreichen Prinzen Eugenii (…)" (Nürnberg 1736), 130, und scheint von Arneth übernommen worden zu sein.

23 Inv.-Nr. 92.5 B.

24 Budapest Ungarische Nationalgalerie, Inv.-Nr. FK 2867; Katalog Goldmedaillen 1995, 380f., Nr. III.5.21; Entwurf als Skizze in Tusche und Feder: ebd., Inv.-Nr. 1955–5343; Katalog Heldenberg 2005, 213, Nr. 7.1.16 (mit Abb.). Eine frühe Auseinandersetzung mit dem Thema der Rückeroberung Budas am 2. September 1686 stellt Eduard Gurks (1801–1841) kolorierte Lithographie (nach Osolsobic) dar (Wien, ÖNB, BA, Pk 511, 14 und 353, 8 [mit ungarischer Legende]). Zu beachten ist überdies, daß bereits 1686 (!) ein Thesenblatt an der Innsbrucker Universität (Bartholomäus Kilian nach Matthäus Merian jun.) erschien, das Karl von Lothringen als „zweiten Josua" verherrlicht.

25 Galavics 1986, 174, Nr. 45; Schumann 2003, 328. Auch ein Stück aus der fünfteiligen „Kleinen Lothringer-Tapisserienserie", Lothringen 1703–1710 („Der triumphale Einzug des Herzogs Karl V. in Budapest", Budapest, Ungarisches Nationalmuseum) (Katalog Lothringen 2000, 245f., Nr. 11.01.3 [mit Abb.]) ist diesem Thema gewidmet.

26 1863; Musterbild für die Fresken in der „Ruhmeshalle" des Wiener Arsenals; vgl. Wien, ÖG, Inv.-Nr. 2732; Katalog Geschichtsbilder 1989, Nr. 4; Hülmbauer 1992, 104.

27 1907; Wien, ÖG, Inv.-Nr. 3646/1-3; vgl. Katalog Geschichtsbilder ebd., Nr. 17.

28 Wien, ÖG, Inv.-Nr. 5581; vgl. Vancsa 1973, 122; Katalog Romako 1992, 82f., Nr. 10.

29 Zu seiner Stellung in der Ikonographie der Türkenkriege: Sturminger 1955, 391; Leeb 2003, 330. Kollonitsch erfuhr bereits im Jahr seines Ablebens in Sigismundus Peers SJ „Echo laudum & luctuum ad

tumulum Eminentissimi S.R.E. Cardinalis Leopoldi à Kollonitz" (Wien 1707), in der er als „Protector Germaniae" gefeiert wird, eine Verherrlichung.

30 So etwa in der anonym erschienenen (Franz Xaver Huber) „Rhapsodie" „Rudiger von Stahremberg (sic!), oder zwote Belagerung Wiens" (Salzburg 1788), 42f., sowie in Benedikt Dominik Anton Cremeris „Ernst Rudiger Graf von Stahremberg (sic!). Ein Schauspiel in vier Aufzügen aus der vaterländischen Geschichte" (Linz/D. 1791), 76f.

31 S. 184.

32 Das Gedicht „Kollonitsch und die Waisenkinder" (Proschko 1883, 46–48) stellt einen Höhepunkt in der Legendarisierung des Geschehens dar und bezeichnet die Waisenkinder als (den Türken gleichsam abgerungene) „Kriegsbeute".

33 Vgl. Krasa 1983, 371.

34 Festkalender in Bildern und Liedern geistlich und weltlich von Fr. Graf von Pocci, G. Görres und ihren Freunden 1835. Neue Ausgabe, zwei Teile in einem Band, Freiburg/B. 1887, 13f.; vgl. Steinle 1910, Abb. 277.

35 Bd. 1, Nr. 10.

36 Jäger 1846, nach S. 120; Wien, Museum, Inv.-Nr. 82.323; vgl. Krasa 1983, 376, Nr. 29/9a (Höfel) und Krasa 1982, 306, Abb. 153; Krasa 1983 ebd., 377, Nr. 29/9b (Karton Leopold Kupelwiesers für das Dekkenfresko im „Marmorsaal" der Niederösterreichischen Statthalterei; Kardinal Kollonitsch und die Waisenkinder, Kohle, St. Pölten, NÖ. Landesmuseum, Inv.-Nr. 773).

37 Wien, ÖNB, BA, NB 511.161-B; Wien, Albertina; vgl. Kristan 1996, 47–49, Nr. 17; Kitlitschka 1981, 55.

38 Zu S. 81, ebenfalls abgebildet in: Teuffenbach 1892, I, 619.

39 1840, Feder und Tusche in Braun, Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 19.745; Krasa 1983, 262, Nr. 20/13.

40 Vom bürgerlichen Standpunkt aus sind diese beiden Persönlichkeiten auch zum Zeitpunkt der Initiative zur Errichtung der Standbilder auf der Elisabethbrücke 1863 die markantesten Vertreter der Ereignisse des Jahres 1683, vgl. Krasa 1982, 312f.

41 Ebd., 310f.

42 Wien, Albertina; vgl. Kristan 1996, 49f., Nr. 18.

43 1858; Wien, ÖG, Inv.-Nr. 7164; vgl. Katalog Geschichtsbilder 1989, Nr. 26; Hülmbauer 1998, 98; Katalog Történelem – Kép 2000, 545f., Nr. IX–15.

44 Sinkó 2001, 20.

45 Holy 2002, I, 129, Abb. 139; Dehio Wien 2003, 156. Die Statue der trauernden „Vindobona" (!) hält den Schild mit dem Porträt Starhembergs (Missong 1948, 61; Ferenczy 1980, 20 [Abb.]).

46 Zur Ikonographie Starhembergs: Sturminger 1955, 402–404; seine Ikonographie basiert im 19. Jahrhundert über weite Strecken noch häufig auf den barocken Porträts, vgl. die Reproduktion nach einer Lithographie von Th. Mayerhofer, Verlag von A. Pichlers Witwe & Sohn, Wien V.; Wien, HGM, BI 12.223.

47 Dieses wurde in gewisser Weise bereits im späten 18. Jahrhundert vorbereitet, vgl. Benedikt Dominik Anton Cremeri, „Ernst Rüdiger Graf von Starhemberg", 1791 (vgl. Puchalski 2000, 216).

48 Wurzbach-Tannenberg II 1943, 1381f., Nr. 8529; grundsätzlich: Waissenberger 1984, 131–137.

49 Wurzbach-Tannenberg ebd., 1524f., Nr. 9365; vgl. Wien, HGM, NI 19.012a bzw. NI 70.500/431; Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 72.768; A. R. von Loehr, Wiener Medailleure 1899, Wien 1899, 15, Nr. 35, Taf. V; Krasa 1983, 404, Nr. 29/141a (mit Abb.); Bruckmüller 1998, 279 (mit Abb.), Nr. A 13.

50 Barockmedaillen 1980, Nr. 41.

51 Ebd., Nr. 189.

52 Ebd., Nr. 192.

53 Ebd., Nr. 264.

54 Silber gegossen, vergoldet, Emailmedaillons der Heerführer am Fuß (!), Wien, Museum für angewandte Kunst (MAK), Inv.-Nr. Go 596; Krasa 1983, 391f., Nr. 29/89; Holy 2007, 399f. Im Auftrag des Obersthofmeisteramtes angefertigt und 1888 bezahlt, vgl. Wien, HHStA, Oberstkämmereramt, Akten 1887, Ser. D, Karton 96, Cahier ad 2 XV („Illustrirtes Wiener Extrablatt" vom 21. Juli 1887, S. 1 [mit Xylographie]), Index für die Museal-Akten 264 (1886) und 265 (1887).

55 Von Bedeutung ist hier ein Hinweis auf das Faktum, daß die bildliche Rezeption der Entsatzschlacht von 1683 bereits sehr früh einsetzt, etwa in Johann Carl von Reslfelds Fresko über der Orgelempore der ehemaligen Benediktinerstiftskirche in Garsten (OÖ.), vor 1693.

56 Stahlstich (1849), „Graf Starhemberg und Bischof Kollonitsch beobachten vom Stephansturm die türkischen Operationen" von Leopold Beyer (1784–nach 1870) nach Anton Ritter von Perger (1809–1876): Wien, Albertina, HB ÖK, A. v. Perger, S. 59 (Nr. 64). Starhemberg und Kollonitsch als weltlicher und geistlicher Repräsentant der Verteidigung Wiens sind unter dem Titel „Soldat und Priester" Gegenstand des achten Kapitels in Adolf Bekks Festgabe „Die Verteidiger Wiens in den Türkenkriegen 1529 und 1683" (Salzburg 1883), 54–62.

57 Vgl. Krasa 1982, 307; Krasa 1983, 380, Nr. 29/22; Kristan 1996, 45–47, Nr. 15; Katalog St. Stephan 1997, 320–322, Nr. 6.39; abgebildet in: Teuffenbach 1892, I, 579 und in Amon / Kraft / Rothaug 1908, II, 84.

58 S. 173, Nr. 2096; Wien, ÖNB, BA, 284.706.

59 Kristan 1996, 47.

60 Kupferstich, Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 32.388 und 103.230.

61 Um 1865, Ölskizze bzw. Musterbild, Wien, ÖG, Inv.-Nr. 2731, vgl. Katalog Geschichtsbilder 1989, Nr. 3; Katalog Vergangenheit 1991, Nr. 18; Hülmbauer 1992, 104; Bruckmüller 1998, 279 (mit Abb.), Nr. A 11. Das aufopfernde Verhalten des aus einer Sänfte kommandierenden Starhemberg ist bereits in der anonym erschienenen (Franz Xaver Huber) „Rhapsodie" „Rudiger von Stahremberg (sic!), oder zwote Belagerung Wiens" (Salzburg 1788), 50f., ein wichtiges Thema.

62 Bd. 2, Abb. auf S. 29 (Xylographie).

63 Bd. 3, Holzstich vor S. 7 (Zeichnung nach Pletsch): „Die Belagerung von Wien durch die Türken (1683 n. Chr.)".

64 Wien, ÖG, Inv.-Nr. 5051.

65 Krasa 1982, 310, Abb. 154 (hier fälschlich als „Blaas" bezeichnet); Krasa 1983, 264, Nr. 20/21; Wöhrer 2000, 290, vgl. Wien, HHStA, Oberstkämmereramt, Index für die Museal-Akten 261 (1883), Cahier ad 3 IX.

66 Krasa 1983 ebd., 381, Nr. 29/25.

67 Grundsätzlich zur Ikonographie: Sturminger 1955, 391–393.

68 Zu den Publikationen der Hundertjahrfeier 1783 ausführlich: Thon 1947, 32–46. Kolschitzky, der sich durch die türkischen Linien schlich und wieder zu den Verteidigern der Stadt zurückkehrte, erfuhr bereits in der in Nürnberg im Jahr 1683 (!) erschienenen Publikation „Das Heldenmuethige wiewol gefaehrliche Unterfangen Herrn Georg Frantzen Kolschitzky, welcher Gestalt derselbe in ängstlicher Tuerckischer Belagerung der kayserlichen Haupt- und Residentz-Stadt Wienn in Oesterreich durch das Feindliche Lager gedrungen (...)" eine entsprechende Würdigung.

69 S. 47 (Kupferstich).

70 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 13.285; Schäffer 1910, 105; Krasa 1982, 312, Abb. 158; Krasa 1983, 262, Nr. 20/15.

71 Lithographie, Wien, ÖNB, BA, Pk 2495d bzw. 167.906-B.

72 Xylographie, ebd., Pk 2495e bzw. 283.091-B.

73 Poch-Kalous 1970, 216; nach Kapner 1970, 365, ist E. Pendl als Künstler anzusprechen.

74 Im Jahr 1838 erfolgte der Ankauf dieses Bildes für die Kaiserliche Gemäldegalerie auf der Akademieausstellung in Wien, vgl. hier das Verzeichnis in: „Kunstwerke, öffentlich ausgestellt im Gebaeude der oesterreichisch-kaiserlichen Akademie der vereinigten bildenden Kuenste bey St. Anna. Im Jahre 1838", Wien o.J. (1838), 25, Nr. 378; Wien, ÖG, Inv.-Nr. 3730; vgl. Vancsa 1973, 75f.; Krasa 1982, 310, Abb. 155; Krasa 1983, 261f., Nr. 20/12; Frodl 1987, 158f.; Bruckmüller 1998, 283 (mit Abb.), Nr. A 19; Hülmbauer 1998, 304; Lithographie nach dem Gemälde von Faustinus Herr („HELDENMÜTHIGE VERTHEIDIGUNG DER LÖWEL-BASTEY / DURCH DIE BÜRGER WIENS GEGEN DIE TÜRKEN IM JAHRE 1683."): Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 9550 und Wien, ÖNB, BA, Pk 272, 106; vgl. Krasa 1983 ebd., 383, Nr. 29/44; abgebildet in Teuffenbach 1892, I, 541 und in Amon / Kraft / Rothaug 1908, II, 85; zur Vervielfältigung dieses Bildes in Graphiken durch Conrad Grefe (1823–1907): Wien, HHStA, Oberstkämmereramt, Index für die Museal-Akten 258 (1880). Nicht ohne Bedeutung ist das Auftreten von Varianten zu Ruß' Gemälde, wie sie etwa als Titelxylographien bei Weiß 1872 (5. Lieferung) Verwendung fanden.

75 Wien, HGM, BI 2.394.

76 Krasa 1982, 311.

77 Wien, HGM, BI 14.589.

78 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 87.183; vgl. Krasa 1983, 263, Nr. 20/19, Bruckmüller 1998, 283 (mit Abb.), Nr. A 18, bestimmt für Quirin Leitners „Gedenkblätter aus der Geschichte des k. k. Heeres", Wien 1865.

79 Um 1861, Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 47.125; vgl. Krasa 1983 ebd., 265, Nr. 20/25; Farbabb. vor S. 163.

80 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 30.040.

81 Ebd., Inv.-Nr. 37.651/1-10.

82 Ebd., Inv.-Nr. 37.651/10.

83 Zu seiner Ikonographie: Sturminger 1955, 394f.

84 1842; Feder, Aquarell und Deckfarben, Wien, ÖNB, BA, Pk 3049, 29; vgl. Krasa 1982, 311, Abb. 156; Krasa 1983, 382, Nr. 29/37.

85 Krasa 1982 ebd., 311.

86 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 87.240.

87 Inschrift oben: „ÖSTERREICH IST / DAS FUNDAMENT / DER CHRISTENHEIT. / MARKUS V. AVIANO", unten: „WELTKRIEG 1914–1915 / Markus von Avianos Hand. / Retter Östreichs treues Land. / Das geweiht ist Jesu Herzen / Durch Marias heilige Schmerzen / Dr. Richard von Kralik" (Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 42.880).

88 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 99.391/a (aus der Serie „Bilder aus Geschichte und Sage des Erzherzogthums Oesterreich", erste Lieferung, Wien [vor] 1845) sowie Stiftsmuseum Klosterneuburg, Graphisches Kabinett (Krasa 1982, 312, Abb. 157; Krasa 1983, 377, Nr. 29/12).

89 1851; Klosterneuburg, Stiftsmuseum, Inv.-Nr. GM 305; vgl. Krasa 1982 ebd., 312; Krasa 1983 ebd., 377, Nr. 29/13 (Abb. auf S. 378).

90 Dehio Niederösterreich 2003, 1021.

91 Föttinger 1951, 42–44.

92 Zu den entsprechenden Aktivitäten dieses Jahres: Thon 1947, 63–100.

93 Krasa 1982, 305.

94 Inv.-Nr. 43.629/1–10; Krasa 1983, 395f., Nr. 29/100 (mit Abb. auf S. 395).

95 Mehrfarbendruck, Wien, HGM, Bl 33.859; vgl. Krasa 1983 ebd., 263, Nr. 20/18; Bruckmüller 1998, 279 (mit Abb.), Nr. A 16; Katalog Wienerwald 2002, 47 (Abb.).

96 Abgebildet in „Über Land und Meer" 25 (1883 I), Nr. 22, S. 441: Wien, ÖNB, BA, 400.943-B.

97 Rieger 1910, 43f.; Weißenhofer 1956; Krasa 1983, 372, 396–398, Nr. 29/101–107; Katalog Monumente 1994, 110–118, Nr. 68–75; Katalog Ostarrîchi 1996, 605, Nr. 14.8.14 (mit Abb. des Modells); Kristan 1998, 106–110; Modell im Wiener Erzbischöflichen Dom- und Diözesanmuseum, Inv.-Nr. L 146: Krasa 1983 ebd., 396, Nr. 29/101; Katalog Heldenberg 2005, 212, Nr. 7.1.14 (mit Abb.).

98 Siehe Denkmalkult (Bd. 2, Kap. 5).

99 Kristan 1998, 106.

100 Poch-Kalous 1970, 221.

101 Krause 1980, 88, sieht in diesem inhaltlichen Hauptmoment eine Abwandlung des Typus der „Profectio Augusti".

102 Weißenhofer 1956, 73f.

103 Ebd., 76 (vgl. Krasa 1982, 313) nahm mit guten Gründen an, die Zentralstellen der staatlichen Verwaltung hätten mit Rücksicht auf die Empfindlichkeit vor allem der ungarischen, polnischen und böhmischen Nationalitäten keinen großen öffentlichen Platz für das Türkenbefreiungsdenkmal gewünscht, um nicht unnötig Aversionen wachzurufen. Auch aus diesem Grund sei die Errichtung in der Westseite der Halle des Südturmes von St. Stephan (von wo aus Graf Starhemberg seinerzeit die Verteidigung der Stadt geleitet hatte) als unauffälliger Platz bevorzugt worden. Trotzdem kam es zu äußerst scharfen Kritiken: So forderte Josef Freiherr von Helfert in seinem Werk über den aus Böhmen stammenden Grafen Kaplíř, den Vertreter der kaiserlichen Regierung im belagerten Wien („Der Chef der Wiener Stadtverteidigung 1683 gegen die Türken", Prag-Leipzig 1883, 47; vgl. Krasa ebd., 313), daß man diese Persönlichkeit auf dem Denkmal abzubilden habe (!), was auch einen Verweis auf die gefestigte Stellung der Tschechen im Gesamtreich ab etwa 1880 darstellt. Erst später bemächtigte sich die Kirche des Denkmals und verstand es, das Vorhaben als ihre Idee darzustellen, sodaß letztlich Kardinal Cölestin Ganglbauer (1817–1889) als Initiator genannt wurde (vgl. Kristan 1998, 107).

104 Mitterauer 1982, 114.

105 Weißenhofer 1956, 78.

106 Renner 1883, V.

107 Ebd., VI.

108 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 32.071/a.

109 Ebd., Inv.-Nr. 79.000/609.

110 In seiner Ansprache betonte Friedrich von Leitenberger, daß es sich bei der Enthüllung um eine „Bürgerfeier" handle, vgl. Kristan 1998, 102.

111 Zum Denkmal: Weißenhofer 1957; Kapner 1970, 368; Kapner 1973, 49–51; Krause 1980, 206–208; Krasa 1982, 314f., Abb. 160; Krasa 1983, 372; Kristan ebd., 100–102; Quellen: Wiener Stadt- und Landesarchiv, HA-Akten, Kleine Bestände, Schachtel 33–5; vgl. Kapner 1973 ebd., 4.

112 Vgl. Thon 1947, 84–88; Krasa 1983 ebd., 390, Nr. 29/80.

113 Weißenhofer 1957, 2; Krasa 1982, 314.
114 Siehe Wien (Bd. 2, Kap. 7).
115 Kristan 1998, 100.
116 Weißenhofer 1957, 3.
117 Krause 1980, 207, Abb. 164.
118 Weißenhofer 1957, 3f.; Silbernagl erhielt den Auftrag am 16. April 1887 endgültig zugesprochen. Die Fertigstellung des Denkmals erfolgte 1890; zu möglichen Vorbildern: Krasa 1982, 315.
119 Kapner 1969, 52.
120 Krasa 1982, 315.
121 Eine Fotografie im Wien Museum, Inv.-Nr. 9.589 (vgl. Krasa 1983, 389, Nr. 29/76) zeigt die ursprüngliche Konzeption des Modells.
122 Krasa 1982, 314; Krasa 1983 ebd., 389f., Nr. 29/77.
123 Bruckmüller 1998, 279 (mit Abb.), Nr. A 15.
124 Krasa 1982, 318, Anm. 47.
125 S. 31.
126 Krasa 1983, 372.
127 Kristan 1998, 102.
128 Missong 1948, 298–300; Bandion 1989, 364–367; I. Geller, Pfarrkirche St. Josef in Weinhaus, Kirchenführer, Wien 1985.
129 Bandion ebd., 365.
130 „Er (Deckert [W.T.]) war ein >miles Christi< im edelsten Sinne des Wortes, erfüllt von heiliger Leidenschaft für Gott und sein Reich, für das Haus Österreich und die habsburgische Monarchie" (Missong 1948, 298).
131 Dehio Wien 1996, 469–471.
132 Truxa 1891, 42, Anm. 1.
133 S. 5.
134 Ebd.
135 Ebd. (Hervorhebung W.T.).
136 S. 9.
137 Mitterauer 1982, 116.
138 Kristan 1986, 88f., Abb. 126–133; Dehio Wien 1996, 272 (mit ausführlicher Beschreibung des Programms der Glasfenster); Festschrift Breitensee 1998; Scheidl 2003, 70–73.
139 Siehe Zeitgenössische Ereignisse (Bd. 2, Kap. 2).
140 Zur Ikonographie dieses Themas: Fuchs / Telesko 2006.
141 Rak / Vlnas 2004, 33 (Abb.).

2 GESCHICHTE ALS GEGENWART – DIE PRÄSENZ ZEITGENÖSSISCHER EREIGNISSE IN DER KUNST

1 Joseph Chmel, Direktor des Haus-, Hof- und Staatsarchivs, in der „Wiener Zeitung" vom 21. April 1848, 1, zitiert nach: Springer 1979, 97.

2 In Preußen ist das Thema des Aufbruchs der Freiwilligen in Gruppen (kombiniert mit Jubel der Bevölkerung) stärker nachweisbar, vgl. Gustav Graefs Gemälde „Auszug der preußischen Landwehr 1813 ins Feld" (1862, Regensburg, Ostdeutsche Galerie; vgl. Katalog Kunst 1906, 194f., Nr. 612 [mit Abb.]; Hager 1989, 446, Abb. 74). Ein anderes Gemälde Graefs, „Ferdinande von Schmettau opfert ihr Haar auf dem Altar des Vaterlandes" (1863, Berlin, Staatliche Museen, Nationalgalerie [Katalog Fontane 1998, 187, Nr. 128; Demandt 2003, 307, Abb. II]), zeigt ebenfalls Unterschiede zu österreichischen Geschichtsreflexionen auf: Die Befreiungskriege werden hier nicht anhand von Schlachtenszenen mythisiert, sondern der Wille der Bevölkerung in einem aus der Antike abgeleiteten Mythos (Opferung von Haar, Geld etc.) steht im Vordergrund, ebenso in Arthur Kampfs „Volksopfer 1813" (Fotogravüre nach dem Gemälde: Wien, ÖNB, BA, Pk 271, 6).

3 Wien, ÖG, Inv.-Nr. 2242; vgl. Vancsa 1974, 162–164, Abb. 114; Fliedl 1977, 62; Frodl-Schneemann 1984, 32, 35–41, Taf. 6, 134f., Nr. 56; Frodl 1987, 22, Abb. 3; Hülmbauer 1993, 245; Frodl 2002, 345f., Nr. 86, gestochen von einem unbekannten Künstler: Wien, ÖG, Inv.-Nr. 7628 (Wöhrer 2000, 207). Kraffts „Abschied" wurde bereits sehr früh lithographiert, vgl. Wien, HGM, BI 25.748. Auch Kopien nach Kraffts Gemälde sind bekannt, vgl. Johann Wachtl (vor 1839, Graz, Neue Galerie am Joanneum, Inv.-Nr. I/344; Katalog Neue Galerie 1988, 334, Nr. 1926 [mit Abb.]).

4 Frodl-Schneemann ebd., 40, Abb. 10; Schröder 1990, 34, Abb. 26.

5 Frodl-Schneemann ebd., 39f. Das Thema des „Abschieds" von Landesverteidigern war bereits vor Kraffts Gemälde in der Graphik unter Bezug auf den Tiroler Freiheitskampf populär, vgl. „Abschied des Landesverteidigers", 1809/1815, lavierte Federzeichnung von Jakob Plazidus Altmutter (1780–1819), Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Graphische Sammlung, T 1141 (Katalog Tirolische Nation 1984, 294, Nr. 11.110 [mit Abb.]; Noll 1993, Abschn. D, Nr. 1, Abb. 1), verbreitet in verschiedenen Lithographien des Jahres 1817 (Innsbruck, TLF, Bibliothek, FB 4510/21, Dip. 1365/VI/97 und FB 4510/20 bzw. TLF, Graphische Sammlung, T 1150: Noll ebd., Abschn. D, Nr. 2–5, Abb. 2–5), was die enorme Bedeutung dieses Motivs des „Abschieds" nachdrücklich unterstreicht, vgl. hier auch P. Ortners († 1842) Gemälde „Abschied eines Landesverteidigers" (Innsbruck, TLF, Inv.-Nr. 1698). Auch die Darstellung der „Rückkehr" erfreute sich besonderer Beliebtheit: „Rückkehr eines Tiroler Landes Vertheidigers aus der Gegend von Innsbruck" (Lithographie nach einer Invention von Jakob Plazidus Altmutter, Sammlung Oswald Graf Trapp, Schloß Friedberg: Noll ebd., Abschn. D, Nr. 11, Abb. 8).

6 Wien, Albertina, Inv.-Nr. 6350; vgl. Vancsa 1973, 40; Vancsa 1974, 163, Abb. 113; gestochen in einem Exemplar im Wien Museum, Inv.-Nr. 9648 („K. Russ gestochen.").

7 In der (bis 1836 durchgeführten) Neuaufstellung der Wiener Kaiserlichen Gemäldegalerie richtete Krafft neben den italienischen, niederländischen, alt-niederländischen und alt-deutschen Schulen eine große Abteilung für die „vaterländische" (österreichische) Schule ein, wo Werke der letzten 50 Jahre zu sehen waren (Frodl-Schneemann 1984, 107).

8 Zitiert nach: ebd., 40f.

9 Wien, ÖG, Inv.-Nr. LG 52 als Leihgabe des Wiener Schottenstiftes (Musterstück); vgl. grundsätzlich: Fuchs 1973 II, 350 (mit Abb.); Vancsa 1973, 41f.; Vancsa 1974, 164f., Abb. 111, 115; Frodl-Schneemann ebd., 55, 141, Nr. 80, Taf. 22; Katalog Biedermeier 1987, 148; Rauchensteiner 2000, 43 (Abb.); Katalog Kaisertum 1996, 169, Taf. 91; 325, Nr. 8.20. Die Ausführung als große Fassung und offizielles Gegenstück entstand 1820 und ist gegenüber der Erstfassung der „Heimkehr" im Affekt deutlich gemildert: Wien, ÖG, Inv.-Nr. 2243 (als Leihgabe im Wien HGM); Frodl-Schneemann ebd., 55, 145, Nr. 98, Taf.

14; Katalog Biedermeier ebd., 186, Nr. 5/1/24; Hülmbauer 1993, 246 (1820 Ankauf durch Kaiser Franz für die Kaiserliche Gemäldegalerie).

10 Vancsa 1973 ebd., 41f.; Vancsa 1974 ebd., 164.

11 Frodl-Schneemann 1984, 55.

12 Wien, Albertina; vgl. Kristan 1996, 90f., Nr. 45.

13 Das „historische Genrebild" des Vormärz hat in der Kunstliteratur keine uneingeschränkte Bewunderung erfahren. So setzte Rudolf Eitelberger von Edelberg dieser Gattung das Alt-Wiener-Genrebild als Zeichen der „geistigen Gesundheit" (Eitelberger 1879 III, 49) und des innigsten Ausdrucks der engen Verbindung zwischen Volk und Kunst entgegen.

14 Frodl / Frodl 1992, 48, Abb. 6.

15 Z.B. Theodor von Deschwandens Gemälde „Winkelrieds Abschied von seiner Familie", Stans, Museum, 1861 (Zelger 1973, Abb. 20).

16 Wien, HGM, BI 32.524.

17 Um 1814; Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 116.437 (Katalog Biedermeier 1987, 215, Nr. 6/1/50 [mit Abb.]; Katalog Kaisertum 1996, 325, Nr. 8.21 [mit Abb.]).

18 Wien, ÖG, Inv.-Nr. 7885; vgl. Katalog Geschichtsbilder 1989, Nr. 22.

19 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 87.684 und 87.632; Katalog Revolution 1848, 1998, Abb. auf S. 84.

20 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 87.631.

21 Niederösterreich, Privatbesitz; vgl. Koschatzky 1995, 145, Abb. 130.

22 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 10.136 (Schröder 1990, 34, Abb. 25).

23 Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. 1352; vgl. Belvedere – Zeitschrift für bildende Kunst, Ferdinand Georg Waldmüller, Sonderheft 1997, 33, Abb. 9.

24 Ehem. Sammlung Erzherzog Ludwig Viktor, Salzburg, Schloß Klesheim; vgl. Fuchs 1974, 31f. (mit Abb.).

25 Ehem. Sammlung Erzherzog Ludwig Viktor, Salzburg, Schloß Klesheim; vgl. Fuchs ebd., 250 (Abb.).

26 Wien, Privatbesitz; vgl. Fuchs 1972, 307 (mit Abb.).

27 Diese patriotisch-politische Rhetorik charakterisiert auch eine Schrift von Franz Anton de Paula Gaheis mit dem Titel „Bild eines guten Staatsbürgers" (1796); vgl. Puchalski 2000, 60f.

28 Collin 1809, 21–23.

29 Vgl. Grabner 2005.

30 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 116.796; vgl. Katalog Biedermeier 1987, 203, Nr. 5/2/30 (mit Abb.).

31 „Heroischer Weltbefreiungskampfe von 1809" („Archiv" 1819, Nr. 96/97, S. 374, vgl. Keil 1989, 121).

32 Bd. 5, Linz 1839, 46–68 („Die Rosen von Aspern").

33 Etwa bei Vogel 1878, 1–5.

34 Ebd., 5.

35 Öl/Pappe, München, Neue Pinakothek, Inv.-Nr. WAF 1091 (1847 im Todesjahr Erzherzog Carls für seinen Sohn Albrecht Friedrich Rudolf und seine Gemahlin angefertigt), vgl. John 1913, 20 (Abb.); weitere Beispiele bei Frodl / Schröder 1992, Taf. 152–164. In Tremls Aquarell „Bildverkäufer und prostende Soldaten" (1840, Wien, Albertina, Inv.-Nr. 34.721) wird unter den angebotenen Werken auch eines mit dem die Fahne des Regiments Zach schwingenden Erzherzog Carl (!) angeboten, somit diese berühmte Episode des Jahres 1809 gleichsam genrehaft „historisierend", vgl. K. A. Schröder / M. L. Sternath (Hrsg.), Katalog: Peter Fendi und sein Kreis, Wien, Albertina, Wien 2007, 38, 163, Nr. 141, Abb. 24.

36 Wien, HGM, BI 4528.

37 Privatbesitz; vgl. John 1913, 328 (Abb.).

38 Wien, ÖNB, BA, Pk 3050, 25 (282.662-B), lithographiert von Franz Wolf (mit kroatischer Legende), Wien 1850 (Katalog Godina 1998, 149f., Nr. 313). Die Gegenwart der Erinnerung an die Zeit der Befreiungskriege zeigt sich noch in dem in den vierziger Jahren entstandenen Gemälde Tremls „Die Überreste des Feindes" (Wien, Kunsthandel; Frodl / Schröder 1992, Taf. 160).

39 Wien, HGM, BI 3638; Lithographie von Franz Josef Sandmann (nach Treml): Wien, ÖNB, BA, 282.667-B; vgl. hier auch Tremls Aquarell „Betender Soldat an einem Grab" (Sammlung Fürst Liechtenstein, Inv.-Nr. GR 2231 [Katalog Biedermeier 2007, 31, Nr. 15]).

40 Wien, HGM, BI 21.252.

41 Dorotheum, Auktion 12.–15. März 1974, Nr. 32; Wien, ÖNB, BA, D 21.772-A.

42 Ein frühes Beispiel für diese Art der Rezeption ist Nikolaus Moreaus Gemälde „Ein Invalide seine Feldzüge erzählend", das 1832 aus der Kunstausstellung dieses Jahres bei St. Anna in Wien für die k.k. Gemäldegalerie erworben wurde (Wien, HHStA, OKäA, Ser. B, Karton 277, Nr. 709 vom 22. Mai 1832). Die zahlreichen „Rückkehr"-Motive zeigen eine bestimmte Facette der Geschichtsaufarbeitung, die keineswegs auf Österreich beschränkt ist; vgl. hier Gerolamo Indunos „Il ritorno del soldato" (1867, Mailand, Privatsammlung); vgl. Corgnati 1987, 202, Nr. 106, ähnlich bei Indunos „La partenza dei Volontari nel 1866" (1878, Mailand, Museo del Risorgimento); vgl. Corgnati ebd., 200, Nr. 104, ähnlich in Vicenzo Cabiancas „La partenza del volontario" (1858, Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori, Inv.-Nr. 582 [1984]); vgl. Corgnati ebd., 190f., Nr. 93.

43 Eine Ausnahme stellen die Werke der berufsmäßigen Schlachtenmaler (Adam und l'Allemand) dar.

44 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 124.630, 13.120 und 20.495.

45 „Archiv" 16 (1825), 173; vgl. Frodl-Schneemann 1984, 55, Anm. 174.

46 Fliedl 1977, 62.

47 Ebd., 62f.

48 Ebd., 60.

49 Wien, HGM, BI 13.439, Skizze (1816) von Johann Peter Krafft in den Fürstlichen Kunstsammlungen von Donaueschingen, Inv.-Nr. 151 (Katalog Kaisertum 1996, 170, Taf. 92; 325f., Nr. 8.23); Kopie (1839) im Deutschen Historischen Museum Berlin, Inv.-Nr. Gm 96/38 (Katalog Mythen 1998, 119, Nr. D 30); Gemälde gestochen 1820 von James (?) Scott nach Krafft (Wöhrer 2000, 104); vgl. einen Kupferstich von Karl August Richter nach Krafft: Rose 1991, 170, Abb. 205; die Vorlage Kraffts leicht variierend als Stahlstich von F. Randel „Der Sieg bei Leipzig" (Wien, ÖNB, BA, Pk 2598, 169 bzw. 134.465-B) und in „Die deutsche Geschichte in Bildern nach Originalzeichnungen deutscher Künstler mit erklärendem Texte von Dr. Friedrich Bülau, fortgesetzt von Heinrich Bernhard Christian Brandes und Theodor Flathe", Dresden 1862, Bd. 3, vor S. 135 (Holzstich „Die Monarchen erhalten bei Leipzig die Siegesbotschaft") rezipiert.

50 Wien, HGM, BI 13.440, gestochen von Carl Rahl nach Krafft, präsentiert bei der Kunstausstellung der k.k. Akademie (vgl. Katalog Kunst-Ausstellung 1877, 150, Nr. 1684); Wien, ÖG, Inv.-Nr. 7108 (Häusler 1991, 29, Abb. 17; Hülmbauer 1998, 224); Wien, HGM, BI 2399; Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 31.614 sowie Wien, ÖNB, BA, Pk 353, 162 bzw. 169.196 C; eine kleinformatige Replik des Gemäldes von Krafft (1820) befindet sich in den Sammlungen des regierenden Fürsten von Liechtenstein (Inv.-Nr. GE 1873; Katalog Kaisertum 1996, 150, Taf. 44; 277, Nr. 5.15; Bruckmüller 1998, 287 [mit Abb.], Nr. A 30; Kräftner 2004, 86f.; Katalog Biedermeier 2007, 18, Nr. 2); vgl. hier eine

Strichlithographie von Eduard Kaiser (nach dem Gemälde Kraffts) als Beilage zum großen „National-Kalender" (Wien, HGM. BI 4796); allgemein zu beiden Gemälden: Vancsa 1973, 43–45, 134f.; Vancsa 1974, 165–168, Abb. 116, 117; Frodl-Schneemann 1984, 42, 139f., 143f., Nr. 76, 92, Rose 1991, 169f., Abb. 204.

51 Später wurde das Programm durch den rückwirkenden Einfluß der Ausstattung des Heeresmuseums in Gestalt von Lithographien und Fotografien erweitert (Vancsa 1974, 166).

52 Frodl-Schneemann 1984, 42.

53 Vancsa 1974, 165; Fliedl 1977, 60; Frodl-Schneemann ebd., 44.

54 Müller 1844, 47–52.

55 „Archiv" 12 (1821), Nr. 1 und 2, S. 3–8, bes. 5. Zum Thema der „Siegesmeldung" bemerkte Freiherr von Hormayr 1821: „(...) jene dreyfaltige Einheit und Einigkeit Franzens, Alexanders und Friedrich Wilhelms war der rothe Faden, der das Ganze durchlaufen sollte. (…)" (ebd., 191, zitiert nach: Frodl-Schneemann 1984, 42); Hinweise auf Kraffts Gemälde finden sich auch bei Schweickhardt 1832, Abt. 2, S. 172, 189.

56 Allerdings erfolgte eine Rezeption der Ereignisse des Jahres 1809 durchaus nicht ausschließlich über die Gemälde Kraffts. Ein Gemälde von Karl August Aerttinger (1803–1876) [Linz/D., OÖ. Landesmuseum, um 1848], „Erzherzog Carl und sein Stab", zeigt den Erzherzog umgeben von den berühmtesten Feldherren der österreichischen Hauptarmee 1809 ohne jede dramatische Akzentsetzung (nach diesem Gemälde fertigte Franz Seraph Hanfstaengl eine Lithographie an, vgl. Traeger 2003, 545f., Nr. 244). Dies zeigt, daß der „Mythos von 1809" in *vielen unterschiedlichen* Variationen aufrecht erhalten wurde.

57 Vancsa 1973, 45.

58 Kennzeichnend für dieses wichtige Charakteristikum österreichischer Geschichtsreflexionen im 19. Jahrhundert ist auch ein Eintrag in den „Österreichischen Blättern für Literatur und Kunst" 3 (1846), 4. Juni, Nr. 67, 521–526, bes. 522: „(…) Ein historisches Bild ist also nur jenes, in welchem eine historische Person die Hauptfigur ist. (…)" (Adolf Schmidl anläßlich der Wiener Kunstausstellung 1846).

59 Vancsa 1973, 46f., 137–142; Vancsa 1974, 170–173, Abb. 124–126; Schoch 1975, 119f., Abb. 123–125; Frodl-Schneemann 1984, 72, 78, 80, 85, 87, 156–158, Nr. 147–149, Taf. 35–38, 40 (mit Quellenhinweisen); Frodl 1987, 8, Taf. 80, 81, 87; Rose 1991, 177–180, Abb. 211–213; Hülmbauer 1993, 249; Entwurf „Einzug des Kaisers Franz I. nach dem Pariser Frieden am 16. Juni 1814" (um 1827/1828, Wien, ÖG, Inv.-Nr. 6247, als Musterstück zum Monumentalgemälde in der Wiener Hofburg); vgl. Katalog Geschichtsbilder 1989, Nr. 18; Grabner 1997, 66f.; Frodl 2002, 346f., Nr. 87; Telesko 2006 V.

60 Wien, ÖNB, BA, 36.719-C. Dieses Thema erfuhr später insofern eine Variation, als eine Heliogravüre nach einem Gemälde Johann Nepomuk Gellers mit dem Titel „Franz Joseph fährt nach schwerer Erkrankung am 21. Dezember 1907 von Schönbrunn erstmals wieder in die Hofburg. Ovationen in der Mariahilferstraße vor der Stiftskirche" (Wien, ÖNB, BA, 238.596-B) existiert, vgl. hier ein entsprechendes Foto in Weide 1908, nach S. 304.

61 Frodl 1987, 8.

62 Schoch 1975, 119.

63 Siehe Herrscher (Bd. 1, Kap. 5).

64 Diese Propagierung der dem Regenten entgegengebrachten Liebe wird bereits im zeitgenössischen Archivmaterial deutlich, vgl. Wien, HHStA, OMeA, Zeremonialprotokolle 47 zu den Jahren 1813/1814 mit dem zwischen fol. 156 und 157 eingehefteten „Ceremoniel bey dem feyerlichen Einzuge Seiner Majestät des Kaisers und Königs (…)"; vgl. hier auch die Vorträge Nr. 1332 und 1337 des Ersten

Obersthofmeisters betr. den Einzug Franz' I. am 6. Juni 1814 in Wien (Wien, HHStA, Neuere Zeremonialakten, K. 318 zum Jahr 1814, r. XV).

65 Vancsa 1973, 46.

66 Rose 1991, 180.

67 Fliedl 1977, 56; vgl. Vancsa 1973, 138; Frodl-Schneemann 1984, 78; Frodl 1987, 8.

68 Vgl. Schoch 1975, 120; Frodl-Schneemann ebd., 87, 157, Anm. 255 und 256 (mit Quellenhinweisen). Bereits die Zeremonialprotokolle anläßlich der Rückkehr des Kaisers nach Wien im Jahr 1806 hielten die „unerschütterliche Anhänglichkeit" (zitiert nach: Stekl 1990, 54) des Volkes dem Herrscher gegenüber fest. Ein ähnliches Konzept verfolgt ein Gemälde Franz Seraph Stirnbrands „König Wilhelm I. (von Württemberg) auf dem Friedrichplatz am 28. September 1841" (1841, Privatbesitz), das einen Triumphzug mit ähnlicher Integration der Bevölkerung wie bei Krafft darstellt. Dieser Triumphzug wurde in der Presse als Ausdruck von „Liebe" zum Monarchen gefeiert, vgl. Katalog: Das Königreich Württemberg 1806–1918. Monarchie und Moderne, Landesmuseum Württemberg, Ulm-Ostfildern 2006, 126–128, Nr. 164 (mit Abb.).

69 Vgl. Fliedl 1977, 57, 64f. Die Hofburg-Malereien Kraffts thematisieren somit das problematische Verhältnis zwischen dem Monarchen und dem eigentlich zu einer unpolitischen Rolle verurteilten Bürger; zu diesem Sachverhalt zusammenfassend: Koselleck 1973, 154f.

70 Vgl. „Archiv" 12 (1821), Nr. 1 und 2, S. 4: „(...) Der Kaiser ist das hausväterliche Band der Einheit für die so vielen so verschiedenen Völker. (...)"; vgl. Frodl-Schneemann 1984, 182, Anm. 253.

71 Siehe Historienmalerei (Bd. 1, Kap. 8).

72 Vgl. die „Abreise Franz Josephs zum Kriegsschauplatz in Italien, 29. Mai 1859" (Bleistiftzeichnung, teilweise laviert von Felix Philipp Kanitz [1829–1904], Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 169.748 bzw. SN 4.795); vgl. Katalog Franz Joseph 1980, 56f. (mit Abb.), Nr. 84; Katalog Franz Joseph 1984, 347, Nr. 17.96: Ganz im Jubel der Bevölkerung geht der eigentliche Anlaß der Ausfahrt des Kaisers vor dem minutiös dargestellten „Leopoldinischen Trakt" der Hofburg unter. Noch in einem Gedenkblatt zur silbernen Hochzeit des Kaiserpaares (Aquarell, 1879; Wien, ÖNB, BA, 165.874; vgl. Springer 1979, Abb. 42) steht der dem Herrscherpaar erwiesene Jubel im Vordergrund im Zentrum des Interesses.

73 Wien, HGM, BI 3031 (zum 13. September 1849).

74 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 87.578.

75 Vgl. Frodl 1987, 8f., 24.

76 Frodl-Schneemann 1984, 72.

77 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 20.723; Lithographie von Mansfeld (nach einer Zeichnung von „Lanzadelli" [sic!]): „Wiedergenesung nach der Krankheit" (Pallas Athene beschützt Kaiser Franz II. [I.], der als antikisierende Büste wiedergegeben ist, rechts oben ist Chronos dargestellt), kombiniert mit der (biblisch gefärbten) Beischrift: „Da jauchzt das Volk am Throne: / Der Tod hat keine Macht! Stets hält beym Kaisersohne / Ein Engel gute Wacht!". Die Genesung des Regenten wurde auch in der Medaillenkunst rezipiert; vgl. „Cathalog (sic!) über sämmtliche Schau- und Denkmünzen, welche unter der Regierung des Kaisers Königs Leopold II. und Franz II. geprägt worden sind (1790–1829)", Nr. 80, 81, in: Wien, HHStA, OKäA, Akten, Ser. B, Karton 276, Nr. 569 (vom 21. April 1832).

78 Konkreter Gegenstand war ein Denkmalentwurf des Architekten Alois Pichl, der aber schließlich auf Wunsch des Kaisers nicht realisiert wurde. In einem Schreiben an den Grafen Saurau vom 2. Juni 1826 (Wien, HHStA, Hofakten des Ministeriums des Innern, K. 10 [olim I C 4 3086]) wird die Vor-

stellung dieses Denkmals „(...) in einer in der Mitte des freien Platzes am Eingange des Praters nach dem vorliegendem Plane herzustellenden Kirche (...)" präzisiert. Die „Errichtung eines patriotischen Denkmahls" wird damit begründet, daß die Genesung des Kaisers für alle Nationen des Reiches gleich erfreulich sei. In der daraus ablesbaren Intention, alle Nationen an der Stiftung bzw. Finanzierung zu beteiligen („[...] Errichtung eines einzigen Denkmahls von der ganzen Monarchie [...]"), ist eine wichtige Vorstufe zur Wiener Votivkirche erkennbar.

79 Stekl 1990, 53, Anm. 101.

80 Kristan 1996, 8.

81 Genaue Titelbezeichnung (vgl. Vancsa 1973, 105, Anm. 15): „Ferdinand II. weist die unter der Führung Andres Thonrädel's bis in das Vorgemach des Kaisers andringenden protestantischen Bürger von Wien mit ihrem Begehren um Unterzeichnung der die Religionsfreiheit gewährleistenden Acte zurück, nachdem ein unerwartet aus Krems angelangter Trupp Kürassiere von Dampiere's Regimente unter Commando des Arsenalhauptmannes Sainthiller im Burghofe einrückte (11. Juni 1619)"; ehemals Wien, KHM, Inv.-Nr. GG 1508 (dort bis ca. 1920/1923 nachweisbar; vgl. Führer durch die Gemälde-Galerie, III. Theil, Wien 1897, 69, Nr. 159); vgl. Hevesi 1903, Abb. 35 (S. 53: „Hauptbild der modernen Abteilung in der kaiserlichen Galerie"); Vancsa 1973, 95f.; Fuchs 1974, 361 (mit Abb.); Krause 1984, 449; vgl. die Heliogravüre nach diesem Gemälde: Wien, ÖNB, BA, Pf 16.301:E(2) bzw. 530.505; abgebildet auch in Zöhrer 1898, 84–90 („Habsburgs Kreuzesanker") sowie bei Amon / Kraft / Rothaug 1918, 197, fig. 62. Die Bedeutung dieses Themas spiegelt sich noch in einem Gemälde Leo Bernhard Eichhorns, das von Erzherzog Franz Ferdinand für die Neue Burg in Wien bestellt wurde, vgl. Wien, HHStA, OMeA, r. 21/C/15, Nr. 7188 (Gemäldeverzeichnis vom Juli 1914).

82 Krause ebd. (mit Abb.) bzw. Katalog Franz Joseph 1984, 536, Nr. 32.20.

83 Viktor Madarász' „Die Beweinung des László Hunyadi" (1859, Budapest, Ungarische Nationalgalerie, Inv.-Nr. 2800; vgl. Szabó 1988, 214f., Nr. 185; Szinyei Merse 1994, 46, Nr. 41; Katalog Történelem – Kép 2000, 607f., Nr. XI–7; Skizze: Budapest, Ungarische Nationalgalerie, Inv.-Nr. FK 4933 [Szabó ebd., 214f., Nr. 184]) zeigt ebenfalls eine Beziehung des historischen Ereignisses zur aktuellen Geschichte: Wie die Enthauptung László Hunyadis, des Sohnes des Reichsverwesers Johann Hunyadi, im Jahr 1457 auf Geheiß des ungarischen Königs Ladislaus V. Postumus erfolgte, so war die Niederschlagung des ungarischen Aufstandes 1849 durch Kaiser Franz Joseph eine Tat des Hauses Habsburg. Mit diesem Werk von Madarász ist eine Tendenz der Geschichtsmalerei nachweisbar, die *nach* dem österreichisch-ungarischen Ausgleich 1867 in dieser Form nicht mehr erwünscht war (Katalog Székely 1999, 367). Gyula Benczúrs „Die Rückeroberung der Burg Buda von den Türken im Jahr 1686" (1885 begonnen, 1896 zur Feier der ungarischen Landnahme vollendet und auf der Millenniums-Ausstellung präsentiert; Budapest, Ungarische Nationalgalerie, Inv.-Nr. 1955–5343; vgl. Katalog Benczúr 1958, Nr. 68; Szabó ebd., 292f., Nr. 292; Szinyei Merse 1994, 58f., Nr. 57; Katalog Történelem – Kép ebd., 644–646, Nr. XIII-8) veranschaulicht mit einem offensichtlich *österreichfreundlichen* (antitürkischen) Thema die historische Notwendigkeit der Österreichisch-Ungarischen Monarchie anhand der epochalen Taten Herzog Karls von Lothringen und des Prinzen Eugen und präsentiert so Gemeinsamkeiten zwischen der ungarischen und der österreichischen Vergangenheit in der Türkenabwehr.

84 Vancsa 1973, 96.

85 Katalog Franz Joseph 1984, 536.

86 Vgl. Joseph Berglers „Rettung Karls IV. zu Pisa durch böhmische Ritter" (1824; Schloß Reichenau an der Kněžna [Prahl 2000, 442f., Nr. VIII.5.14]): Dieses Thema zeigt zum einen die feste Loyalität der

Böhmen gegenüber dem Staat, weist andererseits aber eine gewisse Verwandtschaft mit der Befreiung Kaiser Ferdinands II. auf.

87 S. IXf.

88 S. 200.

89 Krasa-Florian 2007, 33f.

90 Katalog Staat und Kirche 1985, 122f., Nr. 14.11 und 14.12.

91 Wilhelm Lamormainis SJ „Ferdinandi II. Romanorum Imperatoris virtutes" (Tyrnau 1739 [Wien [1]1638]) schildert das Ereignis (S. 10–16) allegorisch unter dem Motto „Spes & Fiducia in Deum". Die „Rettung Ferdinands II." ist auch in P. Mathias Fuhrmanns Kompendium „Alt- und Neues Oesterreich", Bd. 1–4 (Wien 1734–1737), Bd. 2, S. 364f. (mit Kupferstich auf S. 353), zu finden.

92 Bd. III, pars posterior, Freiburg/B. 1760, S. 334–338.

93 Wien, ÖNB, BA, Pk 500, 171 bzw. 302.667-B; vgl. Katalog Ostarrîchi 1996, 435, Nr. 14.2.24 (mit Abb. und Lit.); Schweickhardt 1832, Abt. 1, S. 209–211, schildert die entsprechenden Geschehnisse in ausführlicher Weise.

94 Jäger 1846 (nach S. 98).

95 Grundsätzlich: Petrin 1996, 550, Anm. 47 (mit Lit.); R. Bösel, Ein Projekt im Auftrag Ferdinands II. für das Ignatius-Heiligtum in der römischen Kirche „Il Gesù", in: R. Bösel / G. Klingenstein / A. Koller (Hrsg.), Kaiserhof-Papsthof (16.–18. Jahrhundert) [Österreichische Akademie der Wissenschaften, Publikationen des Historischen Instituts beim Österreichischen Kulturforum in Rom, Abhandlungen 12], Wien 2006, 225–249, bes. 225–227, Abb. 3. Diese Begebenheit fungiert in der frühneuzeitlichen Bildpropaganda offensichtlich als charakteristischstes Ereignis der Regentschaft Ferdinands II., wie auch aus dem entsprechenden Fresko in dem von Melchior Steidl 1709 ausgemalten „Kaisersaal" der Bamberger Residenz deutlich wird, vgl. J. Erichsen / K. Heinemann / K. Janis (Hrsg.), KaiserRäume – KaiserTräume. Forschen und Restaurieren in der Bamberger Residenz, Bayerische Schlösserverwaltung, München 2007, 228f. (Abb.). Maria Theresia berief sich auf diese Legende ihres Vorgängers, als sie im Jahr 1741 das in der Schatzkammer aufbewahrte Kreuz zum Reichstag nach Preßburg mitnahm. 1748 ließ Maria Theresia das Kreuz in den Tabernakel der Hofkapelle einfügen, vgl. Schmal 2001, 207, 218. Bis zum Ende der Monarchie bleibt dieses Ereignis aus der Geschichte Ferdinands II. ein fixer Bezugspunkt in der habsburgischen Ideologie, besonders ausgeprägt bei Wolfsgruber 1908, 7f.

96 Heutiger Aufbewahrungsort: Burg Bítov, Mähren (Slavícek 1981, 171, Nr. 9, Abb. 42).

97 Vgl. den Eintrag in „Werke der Kunstausstellung, welche die oesterreichisch-kaiserliche Akademie der vereinigten bildenden Künste im Gebäude zu St. Anna 1845 veranstaltet hat", Wien o.J. (1845), 23, Nr. 358.

98 Wien, Museen des Mobiliendepots, Inv.-Nr. 43.655.

99 Graz, Neue Galerie am Joanneum, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. II/29.934.

100 Wien, Akademie der bildenden Künste, Inv.-Nr. 21.382 (Ferdinand II. wird in der Wiener Hofburg bedroht) und Inv.-Nr. 21.383 (Ferdinand II. zerschneidet den Majestätsbrief am 16. November 1620), vgl. Reiter 2006, 286–291, Nr. 653–670 (Zeichnungen als Vorlage für „Die Deutsche Geschichte in Bildern" [1862], bes. 290, Nr. 665: „Ferdinand II. zerschneidet den Majestätsbrief").

101 Wien, ÖNB, BA, 197.869-B (Katalog Prag-Wien 2003, 213, Nr. 3.5).

102 Wien, ÖNB, BA, 36.717-B und L 55.055 (ehemals in der Wiener Hofburg).

103 Wien, HGM, BI 27.567; vgl. Hevesi 1903, Abb. 142; abgebildet in Teuffenbach 1892, I, 477. Das Gemälde befand sich laut Inventar von 1886 im Sitzungssaal der Wiener Hofburg, vgl. Wien, HHStA,

Generaldirektion der Privat- und Familienfonde (GDPFF), Sonderreihe – Inventare 1 (Hofburg), Buch 1, Nr. 230.

104 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 91.694.

105 Ebd., Inv.-Nr. 13.090.

106 Vgl. die Xylographie in Bermann 1880, nach S. 862; der Text beschäftigt sich ausführlich mit den Ereignissen (S. 860–871).

107 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 96.667.

108 Plesser / Tietze 1910, 188, fig. 209.

109 Wien, ÖNB, Cod. ser. nov. 4159, fol. 37 (Wien, ÖNB, BA, NB 32.981-A).

110 Zum historischen Hintergrund aus zeitgenössischer Sicht: Bergmann 1857.

111 Wien, ÖNB, BA, NB 513.193-B; Wien, HGM, BI 4491. Auch die „Erstürmung von Sayda in Syrien" durch Erzherzog Friedrich Ferdinand Leopold (1821–1847) am 26. September 1840 gehört in diesen Bereich, vgl. Wien, HGM, EB 1978–164, EB 1977–71, BI 17.315 und BI 32.137. Besonders eine kolorierte Kreidelithographie in der von Matthias (Matthäus) Trentsensky herausgegebenen Serie „Momente aus Oesterreichs Kriegsgeschichte" (Nr. 8) mit „E. H. FRIEDRICH / auf der Bresche von Saida am 26. September 1840." (Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 72.803; vgl. Katalog Biedermeier 1987, 37, 61, Nr. 2/2/15) ist in diesem Zusammenhang hervorzuheben.

112 Wien, ÖNB, BA, 237.450-B.

113 Ebd., 237.449-B (abgebildet in Teuffenbach 1892, II, 241).

114 Wien, ÖNB, BA, 237.448-B.

115 Katalog Dorotheum, 439 (1978), Nr. 108 bzw. Wien, ÖNB, BA, D 30.250-A.

116 Wien, ÖNB, BA, 237.451-B.

117 Wien, HGM, BI 19.258.

118 Gebhart 1853, 302f.; Bowitsch 1880, 146f.

119 Bowitsch ebd.

120 Ebd., 147; in ähnlicher Weise wird diese Verbindung in Karl Freiherr von Brauns Gedicht „Die Eroberung von St. Jean d'Acre" gezogen (Gebhart 1853, 301f.).

121 Wien, ÖNB, BA, NB 534.921-B.

122 Wien, ÖG, Inv.-Nr. 2715; vgl. Katalog Gott erhalte 1990, 64f., Nr. 9.

123 Bd. 1, Taf. 54 (Wien, ÖNB, BA, 422.979-B).

124 Grossegger 1992; Telesko 1996; Telesko 1996 II und Telesko 2002.

125 Zu den „Städtejubiläen": Stekl 1997 II.

126 Blöchl 1993, 57.

127 Reissberger 1989; Jooss 1999, 262, Abb. 59–61; vgl. die entsprechenden Quellen: Wien, HHStA, Zeremonial-Protokolle, ZA Prot. 102 (1879), „Anhang zum Ceremoniel-Protokoll 1879" (o. fol.); vgl. hier auch das „Théâtre paré" vom Donnerstag, den 24. April 1879, im k.k. Hofoperntheater anläßlich der 25-Jahrfeier der Vermählung des Kaiserpaares mit einer Aufführung von „An der Donau" von Ferdinand von Saar (Wien 1879), vgl. Wien, HHStA, Neue Zeremonialakten, Karton 103, R. VII (Hoffeiern 1879).

128 Reissberger ebd., 130.

129 Wien, HHStA, Zeremonial-Protokolle, ZA Prot. 102 (1879), „Anhang zum Ceremoniel-Protokoll 1879" (o. fol.), siebentes Bild: „Abschied des Erzherzogs Carl von der kaiserlichen Familie vor Eröffnung des Feldzuges von 1809 (9. März 1809-Wien)".

130 Wien, ÖNB, BA, NB 500.242-B, vgl. Weide 1908, 145 (Xylographie).

131 Reissberger 1989, 134.

132 Telesko 2005 II.

133 Reissberger 1989, 135; dies auch in höchst anschaulicher und gleichsam unüberbietbarer Authentizität, da die Schatzkammer, das Arsenal-Museum und die Ambraser Sammlung die kostbarsten Objekte zur Verfügung gestellt hatten (ebd., 136), somit im einmaligen Akt der Aufführung das historische Vorbild gleichsam instrumentalisiert und vergegenwärtigt wurde, weil die hier hergestellte Bedeutungskontinuität es ermöglichte, Kronprinz Rudolf *als* Rudolf I. und Karl V. zu sehen.

134 Ebd., 130f.

135 Ebd., 132.

136 Eine Reihe von „Lebenden Bildern" aus der österreichischen Geschichte wurde auch anläßlich des sechzigsten Regierungsjubiläums von Kaiser Franz Joseph I. in der Wiener Hofoper am 2. Dezember 1908 präsentiert (vgl. Wien, HHStA, Zeremonial-Protokolle, ZA Prot. 132 [1908], Anhang XV [o. fol.]). Die Verbindung zum Stammvater des Geschlechts, Rudolf von Habsburg, ist hier dadurch gegeben, daß die „Traum-Bilder" mit Ereignissen vom 16. bis zum 19. Jahrhundert auf der Grundlage von Thun-Salm 1908, 21–28, als Zukunftsvision des Dynastiegründers präsentiert werden (vgl. Krasa 1982, 305; Reissberger 1982). Diese fast apologetisch ausgerichtete Betonung von „Kontinuität" und „Einheitlichkeit" in der österreichischen Geschichte tritt bereits recht früh in der Historiographie auf, besonders charakteristisch (weil definitorisch) im Vorwort von Arneth 1827: „(…) Die österreichische Geschichte ist die Erzählung aller jener merkwürdigsten Begebenheiten, durch die aus einer kleinen Markgraffschaft (sic!) bloß durch Verträge und Rechts-Mittel eine neue Monarchie entstand, die der Mittelpunct und Leitstern der europäischen Staaten seit Jahrhunderten ist. (…)".

137 Reissberger 1989, 137; vgl. Wien, ÖNB, BA, NB 517.806-B.

138 „Lebende Bilder aus der Geschichte des oesterreichischen Kaiserhauses. Zur fünfundzwanzigjährigen Vermählungsfeier Ihrer Majestäten des Kaisers Franz Josef I. und der Kaiserin Elisabeth dargestellt von Mitgliedern des durchlauchtigsten Erzhauses bei seiner k. k. Hoheit Erzherzog Carl Ludwig am 22. April 1879. Arrangirt von Professor Hans Makart, Professor Heinrich von Angeli und Franz Gaul. Photographien nach den im allerhöchsten Auftrage gemalten Original-Aquarellen von Gustav Gaul" (Wien, Verlag von V. Angerer 1881); vgl. Katalog Rudolf 1989, 143, Nr. 1/6/1–14 (Wien, ÖNB, Sign. Sub tabula 175); Katalog Traum vom Glück 1996, Bd. 2, 616f., Nr. 22.3.

139 Von Franz Gaul sind auch Aquarellentwürfe für „Lebende Bilder" überliefert: „Die Zusammenkunft Kaiser Maximilians I. mit den Königen von Ungarn und Polen bei Trautmannsdorf, 1515" (Wien, Österreichisches Theatermuseum, Inv.-Nr. 245.625) und „Vitam et sanguinem – die ungarischen Magnaten schwören ihr Leben und Blut für ihre bedrängte Königin Maria Theresia 1741" (ebd., Inv.-Nr. 245.621). Die Blätter gehören zu einer Serie, die literarisch verarbeitet wurde: „Die Donau. Ein Gedicht in Bildern aus der Geschichte Österreichs (...)", Wien 1876 (vgl. Katalog Habsburg 2002, 33, Nr. 15–16).

3 DAS „SCHICKSALSJAHR" 1848

1 „Neues Osterlied, zu singen wie >Der Heiland ist erstanden<" (von Karl Rick), abgedruckt in Bowitsch 1848, 80f., einer Gedichtsammlung zu Ehren der Revolution von 1848.

2 Zitiert nach: Heer 1996, 188.

3 Vgl. Bruckmüller 2001, 12, 28.

4 Vgl. W. Krause, Wende oder Übergang? 1848 und die Anfänge der franzisko-josephinischen Architektur, in: Acta historiae Artium 36 (1993), 133–148.

5 Katalog Bibel 2003, 128f., Nr. 67 (mit Abb.).

6 Katalog Godina 1998, 11 (Abb.), 94, Nr. 1; Wien, ÖNB, BA, Pk 3002, 2289 bzw. 505.710-B und 282.807-B; Berlin, Deutsches Historisches Museum, Dokumente 1, Inv.-Nr. Do 55/1571.

7 Wien, ÖNB, BA, 422.457-B.

8 Häusler 1992, 35.

9 Ebd., 36.

10 Brugger 1992, 53.

11 Budapest, Szépmüvészeti Múzeum, Inv.-Nr. 172.B; vgl. Katalog Biedermeier 1987, 653, Nr. 18/2/35 und 18/2/36 (mit Abb.); Frodl / Schröder 1992, Taf. 86, 87.

12 Vor 1838; Linz/D., Neue Galerie der Stadt Linz, Inv.-Nr. 790; vgl. Frodl / Schröder 1992, 57, Taf. 80; Brugger 1992, 57f.

13 Wien Kunsthandel; Frodl 1987, 32, Taf. 238.

14 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 48.338; Katalog Revolution 1848, 1998, Nr. 246.

15 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 31.471; vgl. Waissenberger 1984, 247, Nr. 3/109; Katalog Biedermeier 1987, 652, Nr. 18/2/27 (mit Abb.); Häusler 1991, 38; Katalog Revolution 1848 ebd., Nr. 173 (Abb. auf S. 14); zu anderen Darstellungen: Katalog Franz Joseph 1980, 41, Nr. 37–43. Daneben existiert eine Vielzahl von „Barrikadenbildern" in der Graphik (Katalog Biedermeier 1987, 649–653 [mit Abb.]).

16 Czerny 1984, Abb. 17.

17 Krasa-Florian 2007, 61–63, Abb. 13.

18 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 89.253.

19 Wien, Albertina; vgl. Kristan 1996, 67f., Nr. 31.

20 Wien, HGM, BI 25.452.

21 Wien, ÖNB, BA, 85.872-A; vgl. Gutkas 1990, 293 (Abb.).

22 Katalog Heldenromantik 1996, 143.

23 Innsbruck, TLF, Inv.-Nr. Gem 444 (Katalog Heldenromantik 1996, 146f., Nr. 31 [mit Abb.]); vgl. hier den „Abschied der Freiwilligen von 1848 am alten Südbahnhof" (Ölgemälde von Alois Schönn, Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 61.048 [Katalog Revolution 1848, 1998, Nr. 72]).

24 Wien, HGM, EB 1999/48 (Prahl 2000, 410f., Nr. VIII.3.9).

25 Krasa-Florian 2007, 63f.; vgl. Bermann 1880, 1106f.

26 Stahlstich, 1861; Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 87.409; Katalog Revolution 1848, 1998, Nr. 412, Abb. auf S. 142.

27 Katalog Revolution 1848 ebd., Nr. 413, Abb. auf S. 142.

28 Zitiert nach: ebd., 142f.

29 Ebd., Nr. 414.

30 Ebd., 144f.

31 Wien, Verein für Geschichte der Arbeiterbewegung; vgl. ebd., Nr. 434 (mit Abb. auf S. 145).

32 Bleistiftzeichnung, Mihály Zichy, 1890, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, Sammlung Jókai, Inv.-Nr. 62.1209.1; vgl. Katalog Zeitalter 1987, 118, Nr. 9.3.2 (mit Abb.); Katalog Ostarrîchi 1996, 589, Nr. 14.7.22.

33 Öl auf Holz, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, Inv.-Nr. 57.353.1; vgl. Katalog Zeitalter 1987, 123, Nr. 9.6.2; Sinkó 1989, 68, fig. 1; Katalog Ostarrîchi 1996, 587, Nr. 14.7.16 (mit Abb.).

34 Sinkó 1987, 297f.; Sinkó 2001, 21.

35 O. Varga, Aradi Vértanúk albuma, Budapest 1893, 200–210 (das entsprechende Titelblatt „Az Aradi vértanuk", eine Heliogravüre nach Mihály Zichy, 1890, zeigt die gequälte und gefesselte „Hungaria" [mit dem Degen und eingravierter Jahreszahl „1741"], umgeben von den Personifikationen der Länder Österreich und Rußland sowie der Figur eines Slawen); zu Zichy: K. Gellér, Zichy Mihály 1827–1906, Budapest 1990; Dalos 1998, 550 (mit Abb.), Nr. H 30; grundsätzlich: Sinkó 1989, 67; Bruckmüller 2001, 25, Anm. 67.

36 Katalog Történelem – Kép 2000, 618f., Nr. XI-16.

37 Budapest, Ungarisches Nationalmuseum; vgl. Katalog Europa 1848, 1998, 182f., Nr. 115 (mit Abb.).

38 Wien, ÖNB, BA, NB 535.690-B.

39 Ebd., NB 511.710-B; vgl. Franz Joseph inmitten seiner Heerführer Jellačić, Kempen, Hess, Aspre, Schlick und Radetzky, anonyme Lithographie, um 1849 (ebd., 213.247-C), ähnlich eine Lithographie von Carl Lanzedelli, Wien (ebd., NB 521.895-B).

40 Budapest, Ungarische Nationalgalerie, Inv.-Nr. FK 4110; vgl. Katalog Franz Joseph 1984, 380, Nr. 21.1; Szabó 1988, 216f., Nr. 187.

41 Wien, ÖNB, BA, Pg Gruppen I 473 E bzw. NB 532.381-B.

42 Ebd., Pg Gruppen I 473 bzw. NB 513.760-B.

43 Siehe Zeitgenössische Ereignisse (Bd. 2, Kap. 2).

44 Wien, ÖG, Inv.-Nr. 7894; vgl. Hülmbauer 1992, 26; Szvoboda Dománszky 2001, 54, Abb. 94, als Pendant zum Gemälde, den Tod General Hentzis (1850) darstellend: Wien, ÖG, Inv.-Nr. 7895; vgl. Hülmbauer 1992, 26; Evans 2003, 38. Beide Gemälde befanden sich laut Inventar des Jahres 1886 im Schlafzimmer des Kaisers in der Wiener Hofburg, vgl. Wien, HHStA, Generaldirektion der Privat- und Familienfonde (GDPFF), Sonderreihe – Inventare 1 (Hofburg), Buch 1, Nr. 97, 98.

45 Vgl. eine auf die Errichtung des Denkmals und die Verteidiger der Festung Ofen geprägte Medaille; vgl. Wurzbach-Tannenberg I 1943, 393, Nr. 2457. Das Denkmal (Architektur von Paul Sprenger) wurde 1899 an die Pester Peripherie, den Garten der Ludovika-Kaserne, versetzt.

46 Weide 1908, 356 (Abb.); Sinkó 2001, 19; Frodl 2002, 485; Krasa-Florian 2007, 94. Ursprünglich waren sechs allegorische Figuren (von Hanns Gasser) vorgesehen; nur vier davon haben sich erhalten (Gipsmodelle im Landesmuseum für Kärnten). Die Figur des verletzten Generals (unter neugotischem Baldachin!), über dessen Haupt ein Engel einen Lorbeerkranz hält, stammt von Franz Bauer; grundsätzlich zu dieser Problematik: Hinteregger 1993, 17–19, 59, Abb. 10–13; Katalog Történelem – Kép 2000, 682, Nr. XIV-16.(1.); Katalog Budapest 2003, 314, Nr. 4.2.14. Die Reduktion einer Gruppe des Hentzi-Denkmals, ein Bronzeguß der Salm'schen Gießerei, befand sich laut Inventar des Jahres 1886 im Schreibzimmer des Kaisers, vgl. Wien, HHStA, Generaldirektion der Privat- und Familienfonde (GDPFF), Sonderreihe – Inventare 1 (Hofburg), Nr. 171.

47 Wien, ÖNB, BA, L 12.966-C, vgl. Weide 1908, 357 (Abb.).

48 Entwurf in der Ungarischen Nationalgalerie in Budapest (1890), Inv.-Nr. 58.67-N (Katalog Budapest 2003, 314f., Nr. 4.2.14).

49 Sinkó 2001, 19. Die zentrale Statue stellte die „Treue" dar.

50 Ebd.

51 Wien, ÖG, Inv.-Nr. 7895; vgl. Katalog Geschichtsbilder 1989, Nr. 20; Szvoboda Dománszky 2001, 54, Abb. 95.

52 Wien, HGM, BI 26.610; weitere Graphiken zu diesem Thema (ebd., BI 14.871 und 17.760) sowie die

Lithographie „Hentzi's Heldentod bei / ERSTÜRMUNG VON OFEN / am 21ten Mai 1849." von Josef Anton Strassgschwandtner, gedruckt bei Johann Rauh (Wien, Akademie der bildenden Künste, Inv.-Nr. 14.278).

53 Wien, ÖNB, Pk 2598, 311; Budapest, Ungarisches Nationalmuseum, TKCs T. 4747; vgl. Sinkó 2001, 170, Nr. 4.

54 Wien, ÖNB, BA, Pg 129.036:I (4) bzw. NB 507.695-B.

55 Ebd., Pk 2598, 141 bzw. 198.881-B (verkleinerter Druck nach der Lithographie: ebd., Pk 2598, 142).

56 Dieses Blatt ist bei Leitner 1865 (Taf. 34) abgebildet. Damit in Zusammenhang steht die Anteilnahme der Wiener Bevölkerung verletzten französischen Soldaten gegenüber, vgl. eine kolorierte Aquatinta von Gros (nach Gauermann) „Les habitans de Vienne distribuent des secours aux blessés François (sic!) qui reviennent par la Land-Strasse" (Wien, HGM, BÜ 19.217/43). Bürgermeister Stephan von Wohlleben hielt am 20. November 1805, zufällig dem Tag der Uraufführung von Beethovens „Fidelio" (!), fest: „(...) Die Vorstellung, daß es Pflicht der Menschlichkeit ist, dem verwundeten Krieger seinen Zustand möglichst zu erleichtern, wird die Bewohner Wiens vermögen, ihre rühmlich bekannten Gefühle der Menschenfreundlichkeit bekannt werden zu lassen, und mit Hintansetzung jeder Nebenrücksicht nur allein dem edlen Triebe Gehör zu geben: Menschenleiden zu mildern, und dadurch den alten Ruhm der Mildthätigkeit der Bewohner Wiens durch diese höchst nöthigen Beyträge von Fasern oder Leinwandstücken auf das neue zu behaupten. (...)", zitiert nach: Anton Ferdinand Ritter von Geusau, Historisches Tagebuch aller merkwuerdigen Begebenheiten (...), Wien 1807, 183.

57 „An Ehren und Siegen reich" (Wien, ÖNB, Pb 43.936, S. 306f. bzw. 281.602-B).

4 DYNASTIE UND KIRCHE ALS „GARANTEN" DER KONTINUITÄT

1 Bereits das Attentat auf Kronprinz Erzherzog Ferdinand vom 9. August 1832 durch Hauptmann Reindl in der Bergstraße (heute Marchetstraße) in Baden wurde visualisiert, und zwar in einer Bilderuhr (Öl/Blech) von C. L. Hoffmeister (Baden, Rollett-Museum, Inv.-Nr. TS B 839); vgl. Katalog Baden 1988, 261, Nr. 355.

2 Zur Frömmigkeit des Neoabsolutismus zusammenfassend: Romberg 2006, 290–303.

3 Unowsky 1998, 283.

4 Vgl. Kitlitschka 1981, 14; Rittinger 1983, 3f., Abb. 3; Katalog Franz Joseph 1984, 543, Nr. 34.3, Farbabb. 7; Kitlitschka 1984, 72; Pötschner 1994, 117f.

5 Rittinger ebd., 4.

6 Eine Allegorisierung des Attentats mit dem Hinweis auf Furie, Schlange und Dolch tritt auch als Darstellung am Revers einer von Roth angefertigten Medaille auf, vgl. Wurzbach-Tannenberg I 1943, 393, Nr. 2460, vgl. Anm. 11.

7 Vgl. Dehio Niederösterreich 2003, 1462.

8 „Allegorie auf die Errettung Sr. Majestät Kaiser Franz Joseph I." (Wien, Albertina, Inv.-Nr. 24.785); vgl. Rittinger 1983, 3, Abb. 2; Katalog Franz Joseph 1984, 543, Nr. 34.2; Katalog Gott erhalte 1990, 222f., Nr. 88; Pötschner 1994, 117f., Abb. 112.

9 Vgl. Missong 1948, 24; Wagner-Rieger 1970, 163f.; Katalog Ferstel 1983, 30f., Nr. 4 (Radierung des Altars von 1855 im Wien Museum, Inv.-Nr. 14.964); Katalog St. Stephan 1997, 327–329, Nr. 6.44.3.

10 Prokisch 1993, 282–284, Abb. 1; Frodl 2002, 460f. Auch eine Statue des hl. Nährvaters Joseph in Prag mit inschriftlicher Bezugnahme auf Ps 90, 11 (geschaffen von Josef Max) sollte an das Attentat erinnern, vgl. Wien, AVA, Ministerium des Innern, Präsidialakten Abt. 45, Karton 1189, Akt 7405 ex 1855 (Juni). Auf der Prager Karlsbrücke wurde im Jahr 1855 von Emanuel Max eine Statue des hl. Franz von Assisi aus Anlaß der Rettung des Kaisers errichtet – ebenfalls mit Hinweis auf Ps 90, 11.

11 Die Medaillen aus der Regierungszeit Sr. Apostolischen Majestät des Kaisers Franz Josef I. von Oesterreich, Bd. 1, Wien 1894, 3, Nr. 8*, Taf. II, Nr. 8; Wurzbach-Tannenberg I 1943, 393, Nr. 2460; vgl. Wien, HGM, NI 70.500/28. Die „Rudolfinische Hauskrone" besitzt gerade zu dieser Zeit im Kontext einer angeblich für die Mitte der fünfziger Jahre geplanten Krönung Franz Josephs zum österreichischen Kaiser eine besonders hohe Relevanz: „Augsburger Allgemeine Zeitung" vom 1. Oktober 1855, Nr. 274, S. 4371, Sp. 2 („[…] österreichische Kaiserkrönung […], welche künftig die einzige im Reich seyn würde […]"), vgl. Springer 1979, 425, Anm. 57; Krasa-Florian 2007, 106f.

12 Wurzbach-Tannenberg ebd., Nr. 2459.

13 Wien, ÖNB, BA, Pk 400, 78 bzw. 461.594-B.

14 Wien, Albertina; vgl. Kristan 1996, 74–76, Nr. 37; Wien, ÖNB, BA, NB 525.783–B. Die Zeichnung Geigers (Bleistift und Pinsel) befindet sich im Wiener Kunsthandel (vgl. Frodl 2002, 397, Abb. 15). „Die Feier der am 30. Juli 1853 vollzogenen Enthüllung und Einweihung des von Seiner Excellenz dem Herrn Grafen v. Münch-Bellinghausen im Kurorte Kaiser-Franzensbad errichteten Denkmales Weiland Sr. Majestät Kaiser Franz des Ersten" (Eger 1853) schließt (auf S. 16) mit dem Passus „O möchten Gottes Engel unsern ritterlichen Kaiser schirmen!" und nimmt damit auf die aktuellen Gefahren Bezug.

15 Vgl. neuerdings Bruckmüller 2005.

16 Ziegler 1853 (nach S. 30); vgl. Wien, ÖNB, BA, Pg 90 54/1 in Ptf. 145:(52). Die Silhouette des Stephansdoms bleibt (zum Teil mit dahinter befindlicher Sonne) bis zum Ende der Monarchie symbolträchtiges Zeichen dynastischer(-kirchlicher) Stabilität, vgl. die Titelillustration der „Wiener Bilder – Illustrirtes Familienblatt" zum 2. Dezember 1908 („Das 60jährige Regierungsjubiläum unseres Kaisers").

17 Wien, Albertina; vgl. Kristan 1996, 95–98, Nr. 51.

18 Interessant in diesem Zusammenhang die Konzeption eines Albums für das Museum auf dem Schlachtfeld von Solferino in St. Martino (Wien, HHStA, Oberstkämmereramt, SR 111, Protokolle der vom Oberstkämmerer erstatteten Vorträge 1863–1879, 31. August 1881, Nr. 133).

19 Kristan 1996, 76–79, Nr. 38a (vgl. Wien, ÖNB, BA, Pk 272, 144).

20 Kristan ebd., 79–81, Nr. 38b und c.

21 Wien, ÖNB, BA, Pk 272, 143.

22 Besonders die Landespatrone treten in der Spätzeit der Monarchie in festlichen Kalenderfolgen auf, etwa im „Österreichischen Kalender" von Joseph Urban und Heinrich Lefler. 1899 erschienen die Blätter als eigener Band unter dem Titel „Österreichischer Kalender für das Jahr 1899. Gezeichnet von Heinrich Lefler und Joseph Urban im Auftrag des k. k. Ministeriums für Cultus und Unterricht für die Monatschrift des Oesterreichischen Museums >Kunst und Kunsthandwerk<". Im Jahr 1900 wurden diese Graphiken erneut als eigener Band unter dem Titel „Österreichische Monatsbilder" (vgl. Kristan 2000, 179–182, Nr. WVIllu 1898/8 A) publiziert. Die Originale wurden vom Unterrichtsministerium erworben und der Monatsschrift „Kunst und Kunsthandwerk" zur monatlichen Veröffentlichung überlassen. Die 25 Farbdrucke waren als Jubiläumskalender aus Anlaß des fünfzigjährigen Regierungsjubiläums Kaiser Franz Josephs gedacht. Besonders in der ornamentalen Rahmung mischen

sich unterschiedliche Stile (Art Nouveau, byzantinische und romanische Elemente): Januar (Heilige Drei Könige), Februar (Kaiserlied Joseph Haydns), Märzbild (hl. Joseph), April (hl. Georg), Mai (hl. Stanislaus, Patron von Krakau), Juni (heiteres Frühlingsfest, vom hl. Virgil, Patron von Trient, und von Johnov von Suczawa, dem Patron der Bukowina, gerahmt), Juli (Heimfahrt der singenden Bauern), August (reichverzierte Wiege, umgeben von Genien und der Kaiserkrone, Kaisergeburtstag 18. August), September (hl. Wenzel, Patron von Böhmen), Oktober (Franz Servatius, als Anspielung auf den Namenstag des Kaisers am 4. Oktober), November (Friedhof mit Kapelle, Rahmung als romanisierende Fensteröffnung mit einer Grabfigur des hl. Leopold, des Patrons von Niederösterreich) und Dezember (Maria mit dem Jesuskind im Stall, darunter die mosaikartige Darstellung des hl. Spiridon, des Patrons von Dalmatien).

23 Inv.-Nr. 103.939; vgl. Kovarik 1976, Abb. 3; Katalog Franz Joseph 1980, 193f., Nr. 340 (mit Farbabb.); Katalog Franz Joseph 1984, 362, Nr. 19.4.1; Katalog Biedermeier 1987, 668, Nr. 19/4 (mit Abb.); Pötschner 1994, 116f., Abb. 110; Katalog St. Stephan 1997, 326f., Nr. 6.44.1 (mit Abb. des gesamten ursprünglichen Bildes); vgl. hier einen Druck (mit tschechischer Bildlegende) im Wiener HGM, BI 4717 (Pötschner 1994, 244, Abb. 111).

24 Katalog St. Stephan ebd., 326.

25 Wien, HGM (ohne Inv.-Nr.) bzw. Fotografie im Wien Museum, Inv.-Nr. 104.200 (Gesamtansicht des Gemäldes, Foto Friedrich Imbery in St. Pölten).

26 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 20.462 (unsigniert) und 91.390; Wien, ÖNB, BA, 166.374-B; vgl. Pauer 1966, 147, Nr. 997; Kovarik 1976, Abb. 4; Pötschner 1994, 118, Abb. 114. Diese Lithographie fand auch in Zeitschriften („Wiener Bilder. Illustrirtes Sonntagsblatt" vom 27. November 1899, „Kaisernummer", 8) und Jubiläumswerken wie Weide 1908, 59 (Abb.), Aufnahme.

27 Wien, HGM, BI 17.887/2.

28 Wiener Handelsstandsbericht vom 21. März 1853, zitiert nach: Kovarik 1976, 58.

29 Inschrift unten: „DEM HERRN BÜRGERMEISTER DER K. K. REICHS-HAUPT-UND RESIDENZSTADT WIEN / DR. JOHANN KASP. RITTER VON SEILLER, / Ritter des kais. oesterr. Leopoldordens etc. etc. / gewidmet von / Der Reinertrag ist für den Giebelbau an der Sankt Stephans-Kirche bestimmt."; rechts unten: „JOHANN RAUH." (Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 65.577 [koloriert], und Wien, ÖNB, BA, Pk 3003, 1099 bzw. 283.201-B); vgl. Pauer 1966, 147, Nr. 1000; Kovarik ebd., Abb. 11; Katalog St. Stephan 1997, 327, Nr. 6.44.2 (mit Farbabb.), später auch reproduziert in: „Wiener Bilder. Illustrirtes Sonntagsblatt" vom 27. November 1899, „Kaisernummer", 8.

30 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 20.464 (Entwurf zu einer Druckgraphik [?]).

31 Ziegler 1853, nach S. 32.

32 Katalog St. Stephan 1997, 285f., Nr. 6.2; Kunst- und Buchauktionen Galerie Gerda Bassenge, Berlin, Auktion 82 vom 28. November 2003, 107, Nr. 6415 (mit Abb.); diese Graphik ist auch in R. Kralik, Die Befreiungskriege 1813. Festschrift zur Jahrhundertfeier, Wien o.J. (1913), 31, abgebildet; vgl. hier den „Einzug Kaiser Franz' I. in Wien am 16. Juni 1814" (Radierung, gedruckt bei Joseph Eder & Comp., Wien, Wien Museum), der das Ereignis vor St. Stephan verlegt (Waissenberger 1986, 16, Abb. 6). Dieses Motiv mit blumenstreuenden Mädchen vor dem Wiener Stephansdom wurde bereits 1797 nach dem Vorfrieden von Leoben und 1814 anläßlich der Rückkehr des Kaisers aus Paris verbreitet, später auch in einer Darstellung der ersten Ausfahrt Kaiser Ferdinands I. über den Stock-im-Eisen-Platz nach der Revolution (Stich von Vinzenz Katzler, Wien, ÖNB, BA, KO 2057-C).

33 Thon 1947, 64.

34 Hoffmann 1968; Katalog Franz Joseph 1984, 495, Nr. 28.19; Museumsführer Carolino Augusteum 1996, 96f. (mit Abb.).

35 Hoffmann ebd.; Kitlitschka 1981, 14f.

36 Wien, HGM, Inv.-Nr. 0000/28/NI 17022; vgl. Krumpöck 2004, 93.

37 Hoffmann 1968, 34–36.

38 Ebd., 36f.

39 Wien, Privatbesitz; Hoffmann ebd., 29f.; Katalog Franz Joseph 1984, 363, Nr. 19.4.4; vgl. hier auch den „Ettenreich-Pokal" des Herzogtums Krain (Johann Preleuthner, 1853) in Privatbesitz (Katalog Franz Joseph ebd., 495, Nr. 28.20, Farbabb. 47; Krasa-Florian 2007, 100).

40 Wien, ÖNB, Druckschriftensammlung, Sign. 473.636-D.

41 Vgl. hier Baudrexel 1879, 9 (Johannes Emmer): „(…) Jung ist Oesterreich wieder geworden und seine Macht, seine Ehre feierten ihr Ostern. (…)". Besonders die Publikation Kurrein 1898 zeichnet sich durch zahlreiche sakralisierende Ausdrücke aus: Die Regentschaft Franz Josephs wird als „aufgeschlagenes Buch", als „Lebensbuch unseres allergnädigsten Kaisers" (S. 4 [vgl. Apk 20, 12!]) bezeichnet und als „Lehrbuch der Liebe" (S. 7) allegorisch überhöht. Indem dem Monarchen (im Gespräch mit den „Opferfreudigen") die Formulierung „Was ihr diesen (den Armen [W.T.]) thut, das habt ihr mir gethan." zugeordnet wird, erscheint der berühmte Passus bei Mt 25, 40 auf den profanen Bereich bezogen.

42 Christologische Terminologie fand auch bei Passy 1835 (o.S.) Anwendung: „(…) Franz ist erstanden – im geliebten Sohne! (…)" (Strophe VII [zum Herrscherwechsel von Franz I. auf Ferdinand I.]). Kennzeichen der Thron- und Altar-Ideologie sind noch bei Wolfsgruber 1908, 5 („[…] Die Regierten blicken zum Regenten als Gottes Stellvertreter in heiliger Ehrfurcht auf. […]"), zu bemerken.

43 S. 24.

44 S. IVf.

45 „Das Bild des Kaisers" (S. 170–186).

46 Ambach 1853, 183.

47 Ebd., 184.

48 Ebd., 185f.

49 Ebd., 186.

50 Grundsätzlich zu Baugeschichte und Ausstattung: Wibiral / Mikula 1974, 3–38; Springer 1979, 65–76; Farrugia 1990; Frodl 2002, 201f., Nr. 21 (mit Lit.).

51 Bruckmüller 1996, 100; Bruckmüller 1997, 19: „(…) geistliches Symbol des österreichischen Reichsgedankens (…)" (Missong 1948, 194).

52 Bruckmüller 1997 ebd.

53 Zitiert nach: Wibiral / Mikula 1974, 19.

54 Ebd.

55 Wien, HHStA, Kabinettskanzlei, Geheimakten, Karton 17a, fol. 35–36, Denkschrift zur kirchlichen Kunst o.J. (um 1864/1866): Votivkirche und Fünfhauserkirche sollen demnach „(…) für die Kunst der Katholischen Kirche ein großes Vorbild (zu) geben. (…)".

56 Zitiert nach: Ziegler 1853, 26; Thausing 1879, 2; Wibiral / Mikula 1974, 4; Wacha 1976 III, 151; Fliedl 1977, 96; Springer 1979, 66. Der Wahlspruch Franz Josephs („viribus unitis") erfüllt in diesem Aufruf ebenfalls eine bestimmte Funktion, da „(…) ohne Vereinigung der Kräfte, kann in keinem Bereiche etwas Bedeutendes geschaffen werden. (…)".

57 „Gothische Briefe", Wien 1854, 4f., zitiert nach: Krause 1988, 36.

58 „Architectonische Erörterungen", Wien 1855, 8.

59 Zitiert nach: Springer 1979, 75.

60 Zitiert nach: ebd., 65f.; vgl. A. Mayr (Hrsg.), Hans von Perthaler's auserlesene Schriften, Bd. 1, Wien 1883, 280f. (im Abschnitt „Oesterreichisches Bewusstsein"); Kovarik 1976, 144–146, bes. 144; zur Person Perthalers: Springer ebd., 27, und bes. Krasa-Florian 2007, 70–73. Die inhaltliche Koppelung der Begriffe Gebet und Kirchenbau tritt noch bei Wolfsgruber 1908, 27 (Votivkirche als „[…] Dank- und Bittgebet in Stein, verrichtet von allen Gliedern der großen Völkerfamilie Österreich-Ungarns […]"), auf.

61 Wibiral / Mikula 1974, 5.

62 Ebd., 22f.; Fliedl 1977, 96, 103.

63 Wibiral / Mikula ebd., 32f., 37.

64 Zusammenfassend: Poch-Kalous 1970, 208–210; Krause 1980, 89; Frodl 2002, 492f., Nr. 206.

65 Zusammenfassend: Wibiral / Mikula 1974, 5; Scheidl 2003, 165–170.

66 Ortner 1970, 199f.

67 Wibiral / Mikula 1974, 31.

68 Thausing 1879, 89; vgl. Fliedl 1977, 103; Riesenfellner 1998 V, 333.

69 Thausing ebd., 89.

70 Wibiral / Mikula 1974, 37.

71 Richard Kralik, Wiener Denkmalsplätze, Wien 1897, 3, 5, zitiert nach: Riesenfellner 1998 V, 333–335.

72 Wibiral / Mikula 1974, 36; Kovarik 1976, 183.

73 Zitiert nach: Fliedl 1977, 104.

74 Bes. S. 11f. („österreichisches Pantheon").

75 Kovarik 1976, 184.

76 Bruckmüller 1997, 19.

77 Wibiral / Mikula 1974, 37; Kovarik 1976, 183f.; vgl. Johann Newald, Das Grabmal des Grafen Niclas zu Salm in der Votivkirche, Wien 1879. Ein Interesse am Salm-Grabmal ist bereits im Kreis um Hormayr nachzuweisen, vgl. Rokyta 1965, 34.

78 Archiv für Niederösterreich, Baucomité Votivkirche, Freiherr von Bach an Erzherzog Ferdinand Maximilian, 29. März 1857; vgl. Kovarik ebd., 183. Bei Ziegler 1853, 34, ist davon die Rede, daß sich am Ort des Attentats, dem alten Kärntnertor, ein schlichtes Denkmal erhoben hätte, das die Statue des Kaisers – von einem Engel beschirmt – zeigte.

79 Wibiral / Mikula 1974, 12f.; Wacha 1976 III, 149–173 (mit genauer Diskussion der Quellenlage); Springer 1979, 71.

80 Wibiral / Mikula ebd., 13; Springer ebd., 74f.

81 Im Jahr 1856 erschien das Programm der feierlichen Grundsteinlegung sowie F. J. Singers „Die Grundsteinlegung zur Votivkirche, Erinnerungsschrift an den 24. April 1856" (Wien 1856); vgl. Wibiral / Mikula ebd., 14, Anm. 50.

82 Springer 1979, 76.

83 Vgl. Krause 1980, 11.

84 Thausing 1879, 7.

85 Springer 1979, 75.

86 Der Begriff „Erlösung" bezieht sich hier wohl auch auf die Errettung des Staates vor den Gefahren der Revolution, vgl. Fliedl 1977, 98.

87 Wibiral / Mikula 1974, 34.

88 Wien, ÖNB, BA, Pk 353/158 bzw. 281.220-B; vgl. Katalog Maximilian 1974, 179, Nr. 28 (Abb.); Kovarik 1976, Abb. 23; Telesko 1996, 112 (mit Abb.); Katalog Heldenberg 2005, 72, Abb. 4.

89 Lithographie von Vinzenz Katzler; Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 9443: „GRÜNDUNG DER VOTIV-KIRCHE IN WIEN 1856. / Der ganze Reinertrag der ersten Auflage zur Unterstützung für die durch das Unglück der Uiberschwemmung vom 2. bis 6. Februar 1862 / betroffenen Bewohner der Brigittenau und Leopoldstadt in Wien.“.

90 Kitlitschka 1981, 17f.

91 Mai 1861, Propsteiarchiv der Votivkirche, 1106/8 (ohne Zahl) sowie Wien, Diözesanarchiv, Präs. T 12, zitiert nach: Wibiral / Mikula 1974, 20, Anm. 72; Kovarik 1976, 185.

92 Stephan und Árpád verdeutlichen *zwei kontrastierende Seiten* des Gedächtnisses der *ungarischen* Nation (vgl. Klimó 2003): Der hl. Stephan von Ungarn steht für Katholizismus, Universalismus, Königtum, Multinationalismus, Imperialismus, Heiligkeit und die gesetzgeberische Funktion, während Árpád die heidnische Abstammung, den Legitimitätserwerb durch Kampf, Einheit der Nation und nationale Unabhängigkeit anzeigt (vgl. Sinkó 1989, 80). In diesem Sinn kann für Ungarn von einem „dualistic character of national consciousness“ (ebd., 81) gesprochen werden – ein Faktum, das keineswegs einzigartig, sondern auch auf Tschechien und Polen anwendbar ist.

93 Krause 1980, 26.

94 Wibiral / Mikula 1974, 33.

95 Ebd., 36: „(…) Die totale Beziehung der Ikonographie und Ikonologie der Kirche zur Heilsordnung, wie sie dem Mittelalter eigen ist, wird durchsetzt mit profanen Faktoren der Geschichte, Politik und Bildung. (…)“.

96 Rudolf Eitelberger, Heinrich Ferstel und die Votivkirche, in: Kunst und Künstler Wiens der neuern Zeit. Gesammelte Kunsthistorische Schriften, Bd. I, Wien 1879, 328; vgl. Kitlitschka 1981, 11.

97 Vgl. Holy 2002, IIa, 217–220 (mit ausführlicher Schilderung der Ikonographie der Fenster).

98 Zusammenfassend: Wibiral / Mikula 1974, 35; ausführlich: Thausing 1879, 39–41.

99 Missong 1948, 196f.

100 Thausing 1879, 41 (Abb.).

101 Siehe Salzburg (Bd. 2, Kap. 10).

102 Thausing 1879, 42.

103 Feder mit Farbtusche auf Papier, aquarelliert; Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 29.865.

104 Thausing 1879, 36; Wibiral / Mikula 1974, 35, Abb. 27; Kitlitschka 1981, 13f., Farbtaf. I; Katalog Ferstel 1983, 42, Nr. 39; Katalog Franz Joseph 1984, 543f., Nr. 34.4; Kristan 1986, 76, Abb. 96–98; Pötschner 1994, 91f., Abb. 80.

105 Kitlitschka ebd., 14.

106 Fliedl 1977, 98. Nur vereinzelt gibt es in den Kronländern vergleichbare Beispiele, etwa in den Fresken des Altarraumes in der Stadtpfarrkirche Bad Ischl (OÖ.), die das Sakrament der Krankenölung als Begegnung von Christus, der an Erzherzog Franz Carl die Krankensalbung vollzieht, Franz Joseph sowie Elisabeth zeigen (Georg Mader, 1874–1882).

107 Thausing 1879, 36–38; Kitlitschka 1981, 13, Abb. 5; Katalog Ferstel 1983, 42, Nr. 37; Kristan 1986, 77, Abb. 100.

108 Missong 1948, 115; Kitlitschka ebd., 139; Katalog Rudolf 1989, 112; Swittalek 1997, 635.

109 Drewes 1994, 298f., Nr. I 183a, 780 (Abb.); vgl. Wien, HHStA, OMeA 1879, r. 21/B/4 (Aufstellung eines Votivaltars in der „Josephskapelle").

110 Auf den Ildefons-Altar von Rubens bezieht sich auch ein Album mit Strichlithographien, die fünf „Lebende Bilder" einer Veranstaltung am Wiener Hof vom 14. März 1839 wiedergeben (Wien, HHStA, Hofzeremonielldepartement, Sonderreihe, Karton 63, Album „Tableaux représentés à la Cour le 14. Mars 1839").

111 Wien, Bundesdenkmalamt, Fotoarchiv, Nr. 289; Entwurf in Privatbesitz (Katalog Franz Joseph 1984, 348, Nr. 17.100, Farbabb. 51).

112 Katalog Ferstel 1983, 42, Nr. 38.

113 Missong 1948, 197f.; Wibiral / Mikula 1974, 35, Abb. 28; Kitlitschka 1981, 14, Abb. 4; Katalog Ferstel ebd., 42f., Nr. 40; Kristan 1986, 76, Abb. 99; Katalog Gott erhalte 1990, 39, Abb. 7; Wöhrer 2000, 135 (Entwurf, Aquarell/Karton, Wien, ÖG, Inv.-Nr. 3262).

114 Poch-Kalous 1970, 210; Kapner 1970, 374; Kristan 1998, 122–124; vgl. hier das ikonographisch wesentlich reicher gestaltete Denkmal für Maximilian in Miramare (1875, Johannes Schilling; Gouachedarstellung, Wien, ÖNB, BA, Pk 3003, 290).

115 Wien, ÖNB, BA, Pg 91 54/2 in Ptf. 148:(26) bzw. NB 516.660-B; vgl. Kristan 1996, 95, Nr. 50; Wien, Albertina, Inv.-Nr. 527/1935, N.F. 5338, Historische Blätter, Bd. 13 (Maximilian von Mexiko).

116 Reiter 2006, 260–282, Nr. 633–640: Entwürfe für die Glasfenster der Wiener Votivkirche, Marienbilder der Chorumgangskapellen, Ausführung 1889, Entwürfe nach 1880.

117 Im Katalog Zeichenstein 2000, 86f., Nr. 23 als „Maria Luggau" bezeichnet.

118 Ebd., 88f., Nr. 25.

119 Ebd., 97, Nr. 29.

120 Missong 1948, 198f.

121 Zu Maria Luggau, Kaltenbrunn und Mariabrunn bei Wien: Inv.-Nr. 22.095, 22.096, 22.094.

122 Vgl. Katalog Zeichenstein 2000, 86f., Nr. 23.

123 Siehe Oberösterreich (Bd. 2, Kap. 9).

5 DIE „MONUMENTALISIERUNG" DER HISTORISCHEN ERINNERUNG IM DENKMALKULT

1 Tacke 1995, 17f.; grundlegend zur Typologie der Denkmäler im 19. Jahrhundert: Nipperdey 1968.

2 Assmann 1993, 55.

3 Ebd., 57.

4 Rüsen 2001, 116.

5 Schlögel 2006, 287.

6 Bayly 2006, 257. Die unmittelbare Bedeutung dieser „Besetzung" Wiens mit Monumenten wird besonders in der literarischen Rezeption deutlich, die in Gedichtform, wie etwa bei Penn 1908, 2–4 („Wiener Denkmäler"), die Totalität der Geschichte und Kunst Wiens in einer praktisch vollständigen Aufzählung der Denkmäler vorträgt und dieses Neu-Wien – in quasi-biblischer Terminologie (vgl. Ez 16, 10–13) – als einen auf den Kaiser zurückgehenden Schmuck preist („[…] Wie hat dein Kaiser herrlich dich geschmückt! […]").

7 Riesenfellner 1998 V, 335.

8 Siehe Joseph II. (Bd. 1, Kap. 4).

9 Katalog Monumente 1994, 26 (Wien, ÖNB, BA, 2257-B).

10 Zitiert nach: Kapner 1973, 1.

11 Ebd., 2, 43.

12 John 1913, 117 (Abb.).

13 Vgl. Büste, Kaiser Franz II. (I.), Marmor, Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 104.644, 1797 entstanden; Poch-Kalous 1948, 30f., 80, Nr. U 33; Abb. 23; Katalog Klassizismus 1978, 152, Nr. 312; vgl. Wien, ÖNB, BA, H 481.

14 Zitiert nach: Poch-Kalous ebd., 80, Nr. U 33; vgl. Katalog Klassizismus ebd., 152, Nr. 312.

15 Krasa-Florian 1977, 82f., Nr. 112, Abb. 48, 49; Frodl 2002, 479, Nr. 192.

16 Krasa-Florian ebd., 83.

17 Wien, ÖNB, BA, KOS 105.958-D.

18 Krasa-Florian 1977, 83f., Nr. 113a (Vorzeichnung in Kreide, Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 21.287), Abb. 50; Waissenberger 1986, 201f.; Krasa-Florian 1993, 222; Frodl 2002, 456; Lithographie: Wien, ÖNB, BA, NB 512.667-B. Dieses Denkmal dürfte kein Einzelfall gewesen sein, da etwa für das Jahr 1883 die Renovierung eines zur Erinnerung an den Besuch des Kaisers im Jahr 1829 in Hermannstadt errichteten (aber nicht näher beschriebenen) Monuments um 1000 Gulden belegt ist, vgl. Wien, HHStA, OMeA 1883, Karton 1066, r. 90/1, Zl. 661 (vom 2. Februar 1883). Anton von Doczy, Oberstleutnant im Geniekorps, berichtet über ein Kaiserdenkmal in Ighutza in Siebenbürgen im Jahr 1820 (!), vgl. Wien, HHStA, Kabinettsarchiv, Kaiser Franz-Akten, Faszikel 80.

19 Krasa-Florian 1993 ebd., 222.

20 Matsche-von Wicht 1994, 67–69, Abb. 6.

21 Wien, ÖNB, BA, Pk 3003, 286 (Fotos von Richard Schröer, Fotograf in Teplitz), vgl. E. von Woinovich, Kulm, Leipzig, Hanau 1813 (1813–1815 Österreich in den Befreiungskriegen 3), Wien-Leipzig 1911, 1–27, 33 (Abb.).

22 Vgl. hier einen entsprechenden Denkmal-Entwurf Karl Friedrich Schinkels, der das Berliner Kreuzberg-Denkmal (1826), das eine Folge von Schlachten der Befreiungskriege in „Genien" darstellt, rezipiert (Bloch 1973; Bischoff 1977, 74, Abb. 46).

23 Vgl. A. C. Eichler, Das Hieronymus Graf Colloredo-Mannsfeldsche Monument zu Arbesau auf dem Schlachtfelde bei Kulm, Teplitz-Prag 1825; Matsche-von Wicht 1994, 67–69, Abb. 6. Ein kolorierter Kupferstich von J. A. Drda zeigt das österreichische Denkmal in Kulm in detaillierter Weise (Schloß Opočno [Prahl 2000, 414, Nr. VIII.3.15; grundsätzlich: Seibt 1995, 277]).

24 Vgl. hier auch den Entwurf Heinrich Christoph Jussows zu dem von J. C. Ruhl 1793 ausgeführten Hessendenkmal am Friedberger Tor in Frankfurt/M. (Katalog: „Wie die Alten den Tod gebildet". Wandlungen der Sepulkralskulptur 1750–1850 [Kasseler Studien zur Sepulkralskulptur 1], Mainz/R. 1979, 190, 254, Nr. 051), den schlafenden Löwen am Sockel des Grabmals von Gerhard David von Scharnhorst am Berliner Invalidenfriedhof von Karl Friedrich Schinkel, Christian Daniel Rauch und Friedrich Tieck, 1818/1819 (Bloch / Einholz / Simson 1990, 272, Abb. 17), den schreitenden und schlafenden Löwen am unteren Sockel des Berliner Blücher-Denkmals, 1826 (Simson 1996, 161–168, Nr. 91), den wachenden und schlafenden Löwen vor dem Holstentor in Lübeck, 1826 (ebd., 211–213, Nr. 126, 127), den „Löwen von Luzern" (1821), das Löwendenkmal bei Passau (1823) und den Bayernlöwen bei Nauplia (1838; Traeger 1987, 138, 182).

25 Matsche-von Wicht 1994, 69.

26 Wien, HHStA, Staatskanzlei, Wissenschaft, Kunst und Literatur, Karton 8, fol. 418–447 (Akten zum

Denkmal für die in der Schlacht bei Culm gefallenen Russen); Hofzeremonielldepartement, Sonderreihe, Karton 9 c (Grundsteinlegung); vgl. die Lithographie von Franz Wolf nach Eduard Gurk: Wien, ÖNB, BA, Pk 3003, 24 bzw. 421.765-B (eine entsprechende Erklärung findet sich in der Publikation „Erklärender Text zum Journal pittoresque des Fr. Wolf und Fr. v. Weissenbach", einem erklärenden Kommentar zu den lithographischen Serien von Wolf: Wien, ÖNB, BA, ad Pk 25. Im Text wird im 13. Heft [3. Blatt] die Grundsteinlegung des russischen Monuments bei Culm am 29. September 1835 kommentiert).

27 Wien, ÖNB, BA, Pg III/8/9.

28 S. 24; vgl. Wien, ÖNB, BA, 283.982-B.

29 Katalog Fernkorn 1958, 15, Nr. 69, 70 (Originalmodell zum Denkmal, Gips patiniert, Wien, HGM, Inv.-Nr. 0000/20/NI 4938); Krasa-Florian 2007, 165; ein weiteres Modell in Blei befindet sich in der Österreichischen Galerie in Wien, Inv.-Nr. 1799 (Hülmbauer 1993, 20; Bruckmüller 1998, 287 [mit Abb.], Nr. A 28; Krumpöck 2004, 42f., Nr. 6); zum militärischen Hintergrund: Rauchensteiner 1972, 75–110; Rauchensteiner 1978. August Silbersteins Gedicht „Der Löwe von Aspern" erhebt den Löwen in ein überzeitliches Symbol österreichischen Widerstandswillens: „(…) Und wenn das Land gefährdet, / Da brüllt der Riesenleu – / Die alten, toten Streiter / Die alten, toten Reiter / Kommen mit Karl herbei. (…)" (5. Strophe) [Fraungruber 1904, 116f., bes. 116]. Eine Lithographie von Vinzenz Katzler zeigt den ausgeführten „Löwen von Aspern" (Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 45.031; Katalog Aspern 1981, 68, Nr. D 17).

30 Zu den Anregungen: Aurenhammer 1959, 30, Abb. 16, 17.

31 Anton Strassgschwandtner nach S. von Warmuth, 1858; Katalog Kunst-Ausstellung 1877, 160, Nr. 1780 (1877 auf der Ausstellung der k.k. Akademie präsentiert); Katalog Fernkorn 1958, 17, Nr. 83; Kristan 1996, 58f., Nr. 25b.

32 Wien, Albertina; vgl. Kristan ebd., 57f., Nr. 25a.

33 Gehöhte Bleistiftzeichnung; Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 34.874/b (nach Hinteregger 1993, 29, Abb. 63, der erste Entwurf Fernkorns für das Denkmal aus dem Jahr 1855), vgl. Inv.-Nr. 34.874/c.

34 Katalog Fernkorn 1958, 17, Nr. 89; Aurenhammer 1959, 53f., Nr. 57, Abb. 50.

35 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 64.530; Krasa-Florian 2007, 166, Abb. 32.

36 Aurenhammer 1959, 53f., Nr. 57.

37 Wien, BA, ÖNB, 281.336-B; zusammenfassend: Krasa-Florian 2007, 57.

38 Zusammenfassend: Katalog Wien 1999, 266–273; Krasa-Florian ebd., 167f.

39 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 106.935 (1912 datiert); vgl. Pötzl-Malikova 1976, 124, Anm. 712.

40 Pötzl-Malikova ebd., 124, Anm. 714; vgl. Wien, Kriegsarchiv, Militärkanzlei Franz Ferdinand (MKFF), Sonderreihe, Karton 182 (mit Entwürfen von Alois Wurm, Johannes Benk [unter anderem mit einer Statue der „kriegerischen Austria"] und Leopold Bauer [Kuppelsaal mit Standbildern „hervorragender österreichischer Feldherrn"]). Das Protokoll der Sitzung vom 16. Juli 1907 registriert insgesamt 22 Denkmalprojekte, vgl. hier auch den gedruckten Aufruf des Komitees zur Errichtung eines Denkmals auf dem Schlachtfeld von Aspern (März 1910).

41 Zur entsprechenden Fotoserie der Zeitschrift „Interessantes Blatt" vom 27. Mai 1909, S. 9: Wien, ÖNB, BA, 449.900-B und 436.985-B (Grundsteinlegung des Obelisken am 21. Mai 1909), vgl. Pauer 1966, 288, Nr. 2434.

42 Vgl. Katalog Erzherzog Carl 1909.

43 Siehe Zeitgenössische Ereignisse (Bd. 2, Kap. 2).

44 Wien, ÖNB, BA, 436.874-B (Pauer 1966, 284, Nr. 2379); grundsätzlich: Katalog Erzherzog Carl 1909, Taf. II.

45 John 1913, 176 (Abb.); Millenkovich-Morold 1914, 81-83 (mit Abb.); Dehio Niederösterreich 1990, 590; Matsche-von Wicht 1994, 65–67, Abb. 5.

46 Wien, ÖNB, BA, Pk 3003, 288.

47 Vgl. Egger 1978.

48 Millenkovich-Morold 1914, 84–86 (mit Abb.); Kitlitschka 1984, 136; Riesenfellner 1998 V, 338. Darstellungen der Schlacht von Dürnstein (13. November 1805) sind hingegen seltener belegt, vgl. hier eine kolorierte Aquatinta des Augsburgers Johann Lorenz Rugendas d.J. („COMBAT de DIRNSTEIN pres de KREMS"): Wien, ÖNB, BA, Pk 400, 440 bzw. 448.977-B.

49 Ein im Jahr 1908 in Schöngrabern (bei Hollabrunn [NÖ.]) errichteter Obelisk (Kwiatkowski 1908; Millenkovich-Morold 1914, 87–89 [mit Abb.]) wurde mit finanzieller Unterstützung des russischen Kriegsministeriums und unter dem Protektorat von Erzherzog Franz Ferdinand errichtet. Am 8. November 1908 fand die feierliche Enthüllung dieses sechs Meter hohen Denkmals aus schwedischem schwarzem Granit statt, der sich nahe der Hauptstraße südlich von Schöngrabern auf freiem Feld erhebt. Die Vorderseite dieses Monuments erwähnt – wie auch das Loibener Denkmal – alle (!) an den Schlachten beteiligten Nationen: „ZUR ERINNERUNG AN DIE IN DEN KÄMPFEN BEI SCHÖNGRABERN (1805 UND 1809) UND BEI OBER-HOLLABRUNN (1809) RUHMVOLL GEFALLENEN ÖSTERREICHISCHEN, RUSSISCHEN UND FRANZÖSISCHEN KRIEGER.", während die übrigen Seiten den an der Schlacht Beteiligten gewidmet sind (vgl. Millenkovich-Morold ebd., 89).

50 Vgl. Seele 2006.

51 Zitiert nach: Poch-Kalous 1970, 212.

52 Gips; Wien, ÖG, Inv.-Nr. 6634–6636; vgl. Frodl-Schneemann 1984, 92, 170f., Nr. 228–230, Taf. 48; Rose 1991, 91f., Abb. 107; Hülmbauer 1993, 254f.; vgl. in diesem Zusammenhang ein Sepia-Aquarell (weiß gehöht, 1854) von Johann Peter Krafft, Linz/D., OÖ. Landesmuseum, Sammlung Kastner, Inv.-Nr. 820-1-Ka 212 (Schultes 1997, 196f., Nr. 180), das als „Gedenkbild" in Zusammenhang mit den Denkmalprojekten stehen könnte. Bereits aus dem Jahr 1832 ist ein Reiterporträt Johann Peter Kraffts (St. Petersburg, Eremitage, Inv.-Nr. 7805; vgl. Frodl-Schneemann ebd., 92, 159, Nr. 155, Taf. 47; Rose ebd., 91, Abb. 106) als Geschenk an Zar Nikolaus I. mit deutlich „denkmalartigem" Charakter vor der Silhouette Wiens überliefert.

53 Grundsätzlich: Krasa-Florian 1993; Katalog Monumente 1994, 38–41, Nr. 14; 44–47, Nr. 16–21.

54 Krasa-Florian 1993, 207, 238.

55 Ebd., 209, siehe auch Herrscher (Bd. 1, Kap. 5).

56 Krasa-Florian 1977, 86; Krasa-Florian 1993 ebd., 210f.

57 Feldmarschall Freiherr von Hess plante im Jahr 1863 diesen Platz zu einem Ort des monumentalen Gedächtnisses an berühmte österreichische Heerführer umzufunktionieren, wobei neben den beiden heute noch existierenden Denkmälern auch an Monumente für Radetzky, Laudon, Carl von Lothringen, Starhemberg, Montecuccoli und Daun gedacht war: Wien, HHStA, OMeA 1863, r. 89/20, Nr. 2184 (20. April 1863), sowie Wien, Kriegsarchiv, MKSM (Militärkanzlei Seiner Majestät), K. 63, Fasz. 18, vgl. Lhotsky 1941, 68f.; Springer 1979, 308; Gottfried 2001, 74. Ein Nachhall dieser Aufwertung des „Heldenplatzes" durch Monumente ist noch in Ludwig Baumanns Forumsplan (1907/1908) zu erkennen, die Straße von der alten Burg zur Ringstraße durch je acht Standbilder zu akzentuieren, vgl. Gottfried ebd., 99, Abb. 55.

58 Vgl. Krause 1980, 2; Katalog Monumente 1994, 38–43, Nr. 14, 15; Gottfried ebd., 88, Abb. 48. Der entsprechende Entwurf Nobiles, um 1840/1841, befindet sich in der Wiener Albertina, Inv.-Nr. Az 9798.

59 Poch-Kalous 1970, 197.

60 Wien, HHStA, Staatskanzlei, Wissenschaft und Kunst, Karton 10, fol. 110–127 (vgl. Katalog Wien 1999, 22–25, Nr. 1.6–1.8; Stachel 2002, 61 [Abb.]).

61 Wien, Archiv der Akademie der bildenden Künste, Allgemeine Verwaltungsakten 1836, Nr. 65, zitiert nach: Pichler 1997, 664; vgl. Katalog Wien ebd., 26f., Nr. 1.9.

62 Inv.-Nr. 21.278–21.292; vgl. Krasa-Florian 1977, 87f., 126, Nr. 110, Abb. 52–55; Frodl 2002, 479, Nr. 192 (Abb.).

63 Krasa-Florian ebd., 88f.

64 Krasa-Florian 1993, 212.

65 Krasa-Florian 1977, 89.

66 Siehe Steiermark (Bd. 2, Kap. 14): In Graz ist der Kaiser im Vliesornat (ursprünglich war die Friedenstoga vorgesehen, vgl. Krasa-Florian 1993, 219–222, Anm. 79; grundsätzlich: Resch 1997, 133) dargestellt; in Wien bestand man hingegen ursprünglich auf dem Vliesornat, vgl. Frodl 2002, 478; vgl. die Medaille von Johann Michael Scharff (1806–1855) anläßlich der Enthüllung des Grazer Denkmals (Wurzbach-Tannenberg I 1943, 327, Nr. 2036) bzw. eine Lithographie von Eduard Kaiser nach einer Skizze von Rottenbacher: „ENTHÜLLUNG DES MONUMENTS WEILAND S.[R] MAJESTÄT FRANZ I." (Wien, ÖNB, BA, Pk 3003, 28).

67 Frodl ebd., 478f., Nr. 191; zusammenfassend: Krasa-Florian 1993 ebd.; Katalog Monumente 1994, 44–47, Nr. 16–21.

68 Poch-Kalous 1970, Abb. 270; Krasa-Florian 1977, 89f.; Krasa-Florian 1993 ebd., 227f.

69 Zitiert nach: Krasa-Florian 1993 ebd., 223f., Abb. 2 (Wien, Albertina, Inv.-Nr. Az 8756); Katalog Monumente 1994, Nr. 16–21.

70 Krasa-Florian 1993 ebd., 238.

71 Vgl. Ernst Rietschels Denkmal Friedrich Augusts I. von Sachsen, Dresden (1843 enthüllt) und Christian Daniel Rauchs Max-Joseph-Denkmal in München, 1835 (Simson 1996, 236-244, Nr. 146–147), die beide ebenfalls auf die Tradition der Philosophenkaiser und Friedensfürsten Bezug nehmen, was beim Monument für Max Joseph besonders durch die Statue der „Felicitas publica" (öffentliche Wohlfahrt) unterstrichen wird.

72 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 53.071; Katalog Metternich 1984, Nr. 7/9; Katalog Biedermeier 1987, 73, Nr. 2/4/15 (mit Abb.); vgl. hier auch die Medaille auf die Errichtung des Denkmals von K. Lange (Wurzbach-Tannenberg I 1943, 328, Nr. 2040) mit der Denkmalinschrift „FRANCISCO AVSTRIAE IMPERATORI PIO IVSTO FORTI PACIFICO AVGVSTO PARENTI – VINDOBONAE XVI. IVN. MDCCCXLVI" auf dem Revers, die sich auf die vier weiblichen allegorischen Gestalten am Postament bezieht.

73 Inv.-Nr. 7839 (um 1846); vgl. Hülmbauer 1992, 133.

74 Ambrosoli 1847/1860, o. S.; Krasa-Florian 1993, 239; vgl. Krasa-Florian 2007, 53. Die „stellvertretende" Funktion von Denkmälern im politischen Leben wird besonders am Beispiel des Franz-Denkmals deutlich, das als Antwort auf das Ultimatum Windischgraetz' zur Kapitulation Wiens am 23. Oktober 1848 von der Mobilgarde attackiert (!) wurde, vgl. H. Kühnel, Die Hofburg (Wiener Geschichtsbücher 5), Wien-Hamburg 1971, 91.

75 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 20.085; Wien, Albertina, Historische Blätter, Bd. 4, Heft 6, Blatt 114; vgl. Krasa-Florian 1993 ebd., 239, Anm. 151, Abb. 8; Katalog Monumente 1994, 181f., Nr. 126.

76 Siehe Herrscher (Bd. 1, Kap. 5).

77 Simson 1996, 236–244, Nr. 146–147 (mit Abb.).

78 Krause 1980, 2.

79 Poch-Kalous 1970, 195.

80 Krasa-Florian 1993, 231f.; Krasa-Florian 2007, 53.

81 Wien, ÖNB, BA, 118.634-C (Reiterstatue, 1844–1850; 1850 in der Werkstatt Ferdinand von Millers gegossen); vgl. Krause 1980, 189; Seibt 1995, 277f., Abb. 150, 151; Marek 2004, 75f., Abb. 20, 21.

82 Seibt ebd., 278.

83 Noch in einem Gesuch Theophil von Hansens an den Kaiser vom 10. Oktober 1863 (Wien, HHStA, OMeA 1864, r. 89/3, Nr. 5513) „(…) zur Restaurierung und künstlerischen Ergänzung des äußeren Burgthores" in Wien wird – in einer eigenartigen Gegenüberstellung von Franz II. (I.) und Franz Joseph als Vollender des von Franz begonnenen Werkes – Kaiser Franz Joseph „(…) unter den großen Männern seiner Zeit (…)" dargestellt – kombiniert mit einem Fries, der sich ikonographisch auf Industrie, Handel, Ackerbau, Kunst und Wissenschaft bezieht, „(…) wie sie durch die Regungen des Friedens gedeihen und aufblühen (…)". Dem regionalen Aspekt wird mit der Wiedergabe der vier „Hauptkronländer Österreichs" Rechnung getragen, der Topographie mit Plastiken der „Hauptflüsse Österreichs", vgl. Krasa-Florian 2007, 142f., Anm. 372 (Bildquellen).

84 Otten 1970, 136, Abb. 197; Rak / Vlnas 2004, 37 (Abb.). Beim Dargestellten handelt es sich entgegen Otten aufgrund des Gesichtstyps eindeutig um Kaiser Franz II. (I.).

85 Zusammenfassend: J. G. Pargfrieder, Der Heldenberg im Park zu Wetzdorf, o.O. 1858; G. Martin, Der Heldenberg – Führer durch die Gedenkstätte für Feldmarschall Radetzky in Kleinwetzdorf, Wien 1971; Fliedl 1977, 88–92; S. Vocelka-Zeidler, Schloß Wetzdorf – Pargfrieder, Radetzky, Wimpffen, Einleitung von A. Wandruszka, Kleinwetzdorf-Heldenberg 1979; Kitlitschka 1984, 135f.; Obenaus 1985; Faßbinder / Brückler 1997, 245–251; Frodl 2002, 513f., Abb. 5; 534f., Nr. 241; Katalog Heldenberg 2005, 385–417; Mader / Mader 2004; Quellen: Wien, Kriegsarchiv, Militärkanzlei Seiner Majestät (MKSM), Karton 119, Faszikel 4; Wien, HHStA, General-Direktion der a.h. Privat- und Familienfonde SR, Karton 28.

86 Siehe Arsenal (Bd. 1, Kap. 10).

87 Krapf / Krapf 2002, 175.

88 Mit „AR" signiert: Adam Rammelmayer, der sich auf zwei Mitarbeiter stützen konnte: Johann Fessler und Anton Dietrich (Obenaus 1985, 86–88, 99f.). Das Standbild Radetzkys entspricht genau einem Entwurf für ein Denkmal Radetzkys, der sich heute im Stadtmuseum von Laibach befindet. 1851 gewann dieses Projekt einen Preis bei der Industrieausstellung in London. Auf dem äußeren Rand der Platte, die das Standbild des Feldherrn trägt, sind die bekannten Worte des Armeebefehls vom 12. März 1849 zu lesen: „ARMEE BEFEHL VOM (4) 12. MÄRZ 1849 / SOLDATEN, DER KAMPF WIRD KURZ SEIN / NOCH EINMAL FOLGT EUREM GREISEN FÜHRER ZUM SIEG." (vgl. Fliedl 1977, 91; Obenaus ebd., 100).

89 Vgl. Obenaus ebd., 102; Riesenfellner 1998, 17.

90 Obenaus ebd., 139–144; Riesenfellner ebd., 21f.; Mader / Mader 2004, 77–120 (jeweils mit Abb. und Biographie).

91 Obenaus ebd., 145–148; Riesenfellner ebd., 22; Mader / Mader ebd., 121–145 (jeweils mit Abb. und Biographie).

92 Frodl 2002, 457.

93 Siehe Dynastie und Kirche (Bd. 2, Kap. 4).

94 Kandelsdorfer 1891, 35; Obenaus 1985, 150; Riesenfellner 1998, 22; vgl. Pötschner 1994, 134f.

95 Siehe Kärnten (Bd. 2, Kap. 15).

96 Diesen überaus wichtigen Sachverhalt demonstriert auch ein bisher unpubliziertes Projekt eines Maria-Theresia-Denkmals in Brüssel, das aus einem Bericht des Staatsrates Limpens de Schevement vom 15. Mai 1819 deutlich wird (Wien, HHStA, Staatskanzlei, Mémoires, Karton 82, fol. 1–4). Der entsprechende Entwurf des Brüsseler Bildhauers Godescharles hätte einen „(…) obelisque en pierres aiant pour baze (sic!) un rocher (…)" vorgesehen. In der Mitte des Obelisken war ein Genius konzipiert, der die Aufgabe besaß, das Medaillon mit den Büsten Maria Theresias und Josephs II. zu halten; vgl. auch das Denkmal für Franz II. (I.) in Königswart (Kynžvart), 1835.

97 Frodl 2002, 534f., Nr. 241.

98 Bereits früher ist diese Idee in Bronzestatuetten Josef Eduard Klaudas (1824–1905) zu finden (ca. 20 cm hoch, Kriegertypen): „Husar", „Jäger" und „Kürassier"; vgl. Wien, HGM, Inv.-Nr. 0000/20/BI 27601, 27600 und 27561. Der „anonyme" Soldat besitzt auch eine besondere Bedeutung in dem ganz wesentlich vom Thronfolger Erzherzog Franz Ferdinand bestimmten Konzept zur plastischen Ausgestaltung der Fassade des Wiener Kriegsministeriums am Stubenring, an der die Schlußsteine des Hochparterres mit Darstellungen von Köpfen österreichischer Soldaten aus den Jahren 1750–1850, ausgeführt von Wilhelm Hejda, geschmückt sind (vollendet um 1911/1912); vgl. Pötzl-Malikova 1976, 119–121, Abb. 90. Diese Darstellungen rezipieren offensichtlich Andreas Schlüters berühmte Kriegermasken am Berliner Zeughaus (1697).

99 Fliedl 1977, 88.

100 Ebd., 91.

101 Zitiert nach: ebd., 89; Obenaus 1985, 29; Riesenfellner 1998, 13; Krapf / Krapf 2002, 180.

102 „Feldmarschall Graf Radetzky's Ruhestätte auf dem Heldenberge im Schloßparke zu Wetzdorf von einem steyrischen Grenadier", Wien 1858, IV, zitiert nach: Riesenfellner 1998, 15.

103 Obenaus 1985, 62, 78.

104 Vgl. Riesenfellner 1998, 16f.

105 Kandelsdorfer 1891, 38; Obenaus 1985, 161–165.

106 Nach Kandelsdorfer 1891, 38.

107 Vgl. Wien, Kriegsarchiv, MKSM (Militärkanzlei Seiner Majestät), Sonderreihe, Karton 49, Nr. 474; vgl. Kapner 1973, 9; zur Person des Erzherzogs grundlegend: Romberg 2006.

108 Inv.-Nr. BI 18.083/1-2; vgl. Wien, ÖNB, BA, H 1000–1001-C; John 1913, 44 (Abb.); Frodl 2002, 462.

109 Erzherzog Carl in der Schlacht bei Aspern, St. Pölten, NÖ. Landesmuseum, Inv.-Nr. 3261 (aquarellierte Federzeichnung).

110 Vgl. hier eine Lithographie von A. Creil nach einem Gemälde von Wilhelm Camphausen: „ERZHERZOG CARL AN DER SPITZE DER GRENADIERE IN DER SCHLACHT BEI CALDIERO AM 30. OCTOBER 1805." (Wien, HGM, EB 3634). Dieser Typus des Erzherzogs mit erhobenem Degen tritt bereits in einem Stich der Schlacht von Wagram von Johann Boehm (1774–1841) auf (Wien, HGM, BI 15.004).

111 Metallguß, bronziert, signiert mit „A. FERNKORN fecit Wien 1856"; Katalog: Dorotheum, 14.–17. März 1967, Nr. 1076 und Katalog: Dorotheum Salzburg, 16. und 17. April 2003, 191, Nr. 562, vgl. Wien, ÖNB, BA, D 14.930-C.

112 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 168.466.

113 Inv.-Nr. 0000/20/BI 30337 (Krumpöck 2004, 42, Nr. 5); vgl. eine Lithographie von Johann Nepomuk Passini, gedruckt bei Johann Rauh („STATUETTE / Seiner Kaiserlichen Hoheit des Durchlauchtigsten Herrn Erzherzogs / CARL."; Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 91.859); vgl. hier auch die Reiterstatuette in der Wiener Albertina, Inv.-Nr. 35.301 (Katalog Monumente 1994, 103, Nr. 63 [mit Abb.]).

114 Zusammenfassend: Katalog Monumente ebd., 103–107, Nr. 63–65; Kristan 1998, 80f.; Frodl 2002, 484f., Nr. 200; Quellen zum Denkmal: Wien, Kriegsarchiv, MKSM, Sonderreihe, Karton 49 (für die Jahre 1853–1861), vgl. Kapner 1973, 4.

115 Wien, Kriegsarchiv, MKSM, Sonderreihe, Karton 49, Nr. 168, 220 und 262; vgl. Kapner ebd., 10f.; Kapner 1968 II, 91.

116 Kapner 1968 II ebd., 91.

117 Ehemals Weilburg bei Baden; heute: Wien, HGM: Eckgruppen als kleinformatige Bronzehohlgüsse (1863), Inv.-Nr. 0000/20/DBI BIN 295 (lange Zeit als verschollen angesehen); vgl. Katalog Fernkorn 1958, 13f., Nr. 54; Aurenhammer 1959, 41f., Nr. 14, 17; Krause 1980, 8; Waissenberger 1986, 212; Krumpöck 2004, 43f., Nr. 7–10.

118 Wien, HGM, Inv.-Nr. 0000/20/DBI 295b.

119 Ebd., Inv.-Nr. 0000/20/DBI 295d.

120 Ebd., Inv.-Nr. 0000/20/DBI 295c.

121 Ebd., Inv.-Nr. 0000/20/DBI 295a.

122 Carinthia 52 (1862), 159f., Nr. 20, 4. Oktober 1862, vgl. Katalog Monumente 1994, 105f.

123 Wien, Kriegsarchiv, MKSM, Sonderreihe, Karton 49, Nr. 256 und 257 (April / Mai [?] 1857).

124 Ebd., Nr. 256; vgl. Kapner 1969, 10; Poch-Kalous 1970, 204; Kapner 1973, 10; vgl. Kristan 1998, 79 (mit Lit.).

125 Die Erzählung des die Fahne des Regiments Zach ergreifenden Erzherzogs (Kristan 1996, 57; Kristan 1998 ebd., 79, 83; Stachel 2002, 83f.) beruht auf einer Episode während der zweitägigen Schlacht, die auch in Eduard Dullers Erzählung des Lebens Erzherzog Carls geschildert wird (vgl. Frodl 2002, 484f., Nr. 200). Für die erstmalige Vermittlung des Fahnenmotivs könnte auch Theodor Körner („Der Adler sinkt, die Fahne fliegt") anregend gewesen sein, vgl. Häusler 1995, 226. „(…) Die flatternde Fahne will künden: daß Österreich, als Deutschlands Freiheit bedroht, zum Kampf sich erhoben auf Leben und Tod. (…)" heißt es im Text eines Gedenkblattes zur Enthüllung des Monuments Weiland Sr. k. u. k. Hoheit Erzherzogs Karl von Österreich (Wien, WStB, 73498 E), vgl. Kapner 1973 ebd., 11, Anm. 26. „(…) Trübt uns Feindestrotz den Friedenssinn, zeig uns wieder deiner Fahne Spitze, auf den Pfad des Sieg's wie damals hin. (…)" lautet der entsprechende Hinweis im „Festgesang zur Feier der Enthüllung (…) von Johann Gabriel Seidl" (Wien, WStB, A 33803), vgl. Kapner ebd.

126 Krause 1980, 8f.

127 Wien, Kriegsarchiv, MKSM, Sonderreihe, Karton 49, Nr. 468 und 475; vgl. Kapner 1973, 11; Rumpler 1997, 386; vgl. Kapner 1969, 11. Die Brisanz einer solchen Formulierung erkennt man unter anderem an der preußischen Siegesfeier über Österreich in Berlin (1866), wo Preußens Berufung, „Schild und Schwert Deutschlands zu sein" (zitiert nach: H. Engel, Schauplatz Staatsmitte. Schloß und Schloßbezirk in Berlin, Berlin 1998, 110) beschworen wurde. In Carl Radnitzkys Medaille zur Enthüllung des Denkmals von 1860 (Kapner 1973 ebd., 78, Abb. 4; Bruckmüller 1998, 287 [mit Abb.], Nr. A 29) wird den Inschriften „DEM BEHARRLICHEN KAEMPFER FÜR DEUTSCHLANDS EHRE" und „DEM HELDENMÜTHIGEN FÜHRER DER HEERE ÖSTERREICHS" entsprechend Rech-

nung getragen. Noch in einer Medaille anläßlich der Rückkehr Franz Josephs vom Fürstentag in Frankfurt/M. (4. September 1863) von Anton Pittner ist dieser Bezug essentiell (Reversinschrift: „DAS GANZE DEUTSCHLAND SOLL ES SEIN"; vgl. Wurzbach-Tannenberg I 1943, 394, Nr. 2468); hinsichtlich der konkreten außenpolitischen Rahmenbedingungen bei der Errichtung des Wiener Erzherzog-Carl-Denkmals wäre die Deutschlandpolitik des Fürsten Felix Schwarzenberg in den Jahren 1850/1851 genauer zu untersuchen, vgl. Sked 1993, 192–199.

128 Zitiert nach: Hammer 1935, 77–79; Häusler 1995, 227; Rumpler 1997, 100.

129 Haider 1998, 40.

130 „Zur Enthüllung des Erzherzog Carl Monuments am 22. Mai 1860. Von einem Veteranen" (Wien 1860), 23 (Wien, WStB, 9435A; vgl. Kapner 1973, 11, Anm. 26). Entsprechende Anregungen zu einer Gleichsetzung zwischen Erzherzog Carls und Rudolfs Sieg 1278 könnte Schweickhardt 1832, Abt. 2, S. 99, 103f., geliefert haben (Das Marchfeld wird hier als ein „[...] schicklicher Platz zu großen Schlachten. [...]" bezeichnet und eine Kontinuität von Marc Aurel [gegen Markomannen und Quaden] über Karl den Großen [gegen die Awaren] und Rudolf von Habsburg bis zu Erzherzog Carl gezogen), sehr ähnlich in Schweickhardts „Das Marchfeld. Geschichtlich-pitoresk (sic!) dargestellt, von der Urzeit bis auf unsere Tage, (...)" (Wien 1842), 101; vgl. hier auch Häufler o.J., 36. In einem „Gedenk-Blatt zur Enthüllungs-Feier des Erzherzog Carl Monumentes" (Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 38.513 und 14.006) werden im Begleittext, der von einem gewissen „B.B." gezeichnet ist, andere Vergleichsmomente in den Vordergrund gestellt: Der Erzherzog wird hier als „zweiter Cäsar" beschrieben; andererseits wird in typisch habsburgischer Tradition die „Liebe des Volkes" sowie dessen „Opferwilligkeit" und „Treue" beschworen. Bei Vogel 1878, 54, werden in Zusammenhang mit dem Ergreifen der Fahne des Regiments Zach Verbindungen zwischen dem bei Aspern siegreichen Carl und dem hl. Georg, der häufig als Schutzheiliger Deutschlands apostrophiert wurde, gezogen: „(...) Im Heldenantlitz wiederstrahlend, steht er – / Gleich jenem heil'gen Drachentödter da, / Dem St. Georg, (...)". Auch Parallelisierungen zwischen dem Erzherzog und dem Cheruskerfürsten Arminius (!), dem Sieger über die im 19. Jahrhundert mit den Franzosen identifizierten Römer, sind nachweisbar: „(...) Ein zweiter Hermann geht zum Streite, den Gott für Deutschlands Rettung schuf. (...)", vgl. Unverfehrt 1981, 319 (mit Quellennachweis). Die reliquienähnliche Bedeutung der Fahne des Regiments Zach manifestierte sich auch anläßlich der Enthüllungsfeier am 22. Mai 1860, bei der diese Fahne von einer Kompanie im „Arsenal" abgeholt und auf den „Äußeren Burgplatz" gebracht wurde (Wien, HHStA, Zeremonial-Protokolle [ZA Prot.] 72 [1860], fol. 49–50).

131 Vgl. Ludwig I., König von Bayern, „An Erzherzog Karl", in: Gebhart 1853, 260f. (letzte Strophe: „[...] Der du Deutschland zweimal hast befreit.").

132 „Festgesang zur Feier der Enthüllung des dem Feldmarschall Fürsten Carl zu Schwarzenberg errichteten Monumentes am 20. October 1867" (Text von Johann Gabriel Seidl).

133 Inv.-Nr. 9863; Wien, ÖNB, BA, LW 71.706; vgl. Koschatzky 2001, 215, Abb. 114; Frodl 2002, 460, Abb. 6.

134 Bruckmüller 1996, 110f.; Kristan 1998, 90 (mit Quellenhinweisen).

135 Vgl. Heinrich von Kleists Ode „An Franz den Ersten, Kaiser von Österreich" (April 1809): „(...) der Welt ein Retter (...)", zitiert nach: Johnston 1990, 95.

136 Wien, ÖNB, BA, H 476.

137 Wien, HGM, Leihgabe des Österreichischen Museums für angewandte Kunst; Inv.-Nr. Ke 1783/1+2; vgl. John 1913, 28 (Abb.); Katalog Klassizismus 1978, 151f., Nr. 309; 152, Nr. 310; Katalog: H. Otto-

meyer / J. Götzmann / A. Reiss (Hrsg.), Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation 962–1806. Altes Reich und Neue Staaten 1495–1806, Deutsches Historisches Museum Berlin (29. Europarat-Ausstellung), Katalogband, Dresden 2006, 427f., Nr. VI.38; Wien, ÖNB, BA, H 472; vgl. hier einen Kupferstich von David Weiß, die „Allegorie auf den Erzherzog und seine Waffenerfolge 1796" darstellend (Wien, Wien Museum; Inv.-Nr. 20.721; Wien, ÖNB, BA, H 458 bzw. Pg 24 10/5 in Ptf. 140:[56]); vgl. Katalog Klassizismus ebd., 152, Nr. 310. Die Ikonographie Erzherzog Carls als „Retter Germaniens" zeigt Beziehungen zu Denkmalsplänen (mit der Integration der „Germania") und massiv antidynastischen Tendenzen, so etwa in einem Konzept eines Monuments (Konzept 1799 veröffentlicht) zur Erinnerung an den Frieden von Rastatt von 1798 mit einer über einer Urne weinenden „Germania", der gerade von „Neufranken" Fesseln angelegt werden. Die zahlreichen Inschriften sollten die deutsche Größe preisen und den Krieg Franz' II. und Friedrich Wilhelms II. von Preußen gegen Frankreich geißeln (Gall 1993, 41, Anm. 18 [mit Quellen und Literatur]).

138 Regensburg, Historisches Museum, Inv.-Nr. K 2003/12; vgl. Traeger 2003, 404, Nr. 55.

139 Wien, Albertina; vgl. John 1913, 12 (Abb.).

140 Wien, HGM, BI 4760.

141 Ebd., EB 1978-167.

142 Vgl. hier auch einen Fächer mit dem Abdruck eines Kupferstiches von oder nach Josef Georg Mansfeld (Steyr, Privatsammlung, nach 1796), der in der Mitte den Flußgott Rhein und die „Austria" zeigt, die über einem Denkstein einen Eichenkranz halten, unten die Bezeichnung: „Das Dankbare Oesterreich" (Katalog Erzherzog Carl 1909, 70, Nr. 259, Taf. V).

143 So in Ignaz Franz Castellis „Kriegslied für die österreichische Armee" (1809), 15. Strophe: „Es lebe Carl! der deutsche Held, Dem neue Lorbeern grünen, Er führt uns selber in das Feld, Auf Kameraden! zeigt der Welt, Dass wir es auch verdienen." (zitiert nach: Langsam 1930, 212–215).

144 Winter 1961.

145 Ebd., 508f.

146 Ebd., Abb. nach S. 518 (vgl. Wien, ÖNB, BA, RV 2636-C), 517, 529–531, Nr. VIII, IX.

147 Ebd., 518.

148 Wien, ÖNB, BA, H 489-E; vgl. John 1913, 29 (Abb.); Winter ebd., 518, Anm. 22.

149 Winter ebd.

150 Wien, ÖNB, BA, 461.907-B; vgl. Katalog Lampi 2001, 102f., 106, Abb. 111.

151 Wien, HGM, BI 30.631; zum Gemälde: Häusler 1991, 27f., Abb. 15; Katalog Heldenberg 2005, 54, Abb. 1.

152 Mischtechnik; Wien, ÖNB, BA, Pk 3003, 461 bzw. 448.376-B, Inschrift unten: „KARL / Erzherzog von Oesterreich, / 1796", signiert unten links: „Gemalt von H. Füger.", unten rechts: „Die Platte in der engländischen Manier / ist von C. Pfeiffer und die in Aqua- / tinta von A. Hertzinger gestochen 1799". Später wurde nach dem Gemälde eine Heliogravüre angefertigt (Wien, HGM, ohne Inv.-Nr.). Weitere Blätter mit ähnlicher Ikonographie: „Der Triumph der Wahrheit und Gerechtigkeit. Allegorie auf Erzherzog Karls Siege" (1799), Kupferstich von Fietta (Wien, HGM; vgl. John 1913, 30 [Abb.]) und „Austria huldigt Kaiser Franz und Erzherzog Karl", Titelkupfer von Johann Caspar Weinrauch (1765–1846) im „Österreichischen Taschenkalender" auf das Jahr 1802 (Wien, Wien Museum; vgl. John ebd., 32 [Abb.]).

153 Wien, ÖNB, BA, Pk 3003, 461a; vgl. John ebd., 21 (Abb.).

154 Wien, Kriegsarchiv, HA / Feldakten / 1809 / XIII / Nr. 106; vgl. Redl 1971, 107.

155 Erzherzog-Carl-Statuetten sind allerdings eher selten anzutreffen, vgl. hier eine Bronzestatuette aus

dem Jahr 1844 von Karl Alexy, gegossen von Lorenz in Wien (als Standfigur in Feldmarschall-Uniform; vgl. Wien, ÖNB, BA, H 389), als weiteres Porträt ist eine Alabaster-Sitzfigur in Marschalluniform von Adam Rammelmayer (Wien, ÖNB, BA, H 391) zu nennen. Am 22. Mai 1853, dem Jahrestag der Schlacht bei Aspern, wurde schließlich die schon 1809 (!) vom damaligen Kronprinzen Ludwig von Bayern bestellte Büste Erzherzog Carls von Franz Anton Zauner in der Regensburger Walhalla aufgestellt (Aurenhammer 1959, 15).

156 Wien, ÖNB, BA, Pk 446; Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 91.281.

157 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 91.281/4.

158 Duller 1859, VIII.

159 Ebd., IX.

160 Druck von Johann Baptist Haller, Wien (1861 erstmals erwähnt), hrsg. von Zieglers Witwe; Wien, HGM, BI 584; Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 37.123: „ERZHERZOG CARL IN DER SCHLACHT BEI ASPERN / am 21. u. 22. Mai 1809. / Der Reinertrag ist dem patriotischen Hilfsverein gewiedmet".

161 Wien, HGM, BI 19.182; Vancsa 1973, 37f.; Vancsa 1974, 160f., Abb. 109; Frodl-Schneemann 1984, 30, 35, Nr. 46, Taf. 5.

162 Ein literarischer Reflex ist in Hormayrs „Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst" 1825, 170, mit dem Beitrag „Die Marchfeldschlacht von Aspern. Nach Peter Kraffts Gemählde" (vgl. Adel 1969, 216) nachweisbar. Eine „plastische Vorstellung der Schlacht bey Aspern", angefertigt von einem gewissen Offizier Schlögel, war in einem Hotelzimmer in Wien ausgestellt, vgl. „Vaterländische Blätter" 4 (1811) zum 26. Jänner, S. 47f. (Vancsa ebd., 160f.; Frodl-Schneemann ebd., 132f., Nr. 46).

163 Wien, HGM, BI 4548.

164 Ebd., ohne Inv.-Nr.

165 Graz, Stadtmuseum; vgl. Pickl 1992, 433 (Abb.).

166 Verbleib unbekannt, vor 1821 entstanden; vgl. Vancsa 1973, 39; Frodl-Schneemann 1984, 147, Nr. 106.

167 Vgl. den entsprechenden Verweis bei Hormayr: „(…) Hier ging das Gestirn des Hauses Österreich auf, bei Wagram (5. / 6. Juli 1809) ging es wieder unter. (…)", zitiert nach: Frodl-Schneemann ebd., 147, Nr. 106. Französische Bulletins anläßlich der Schlacht von Deutsch-Wagram scheinen auch die Ursache gewesen zu sein, über das Vorhandensein von Denkmälern des Dynastiegründers Rudolf von Habsburg zu spekulieren. In einem unsignierten Schreiben vom 8. Juni 1813 (Wien, HHStA, Sonderbestände, Kurrent-Akten, K. 22, Fasz. 2 zum Jahr 1813) wird die Lüge Napoleons gebrandmarkt, der zufolge „(…) Napoleon die Größe Habsburgs an eben der Stelle vernichtet habe, wo sie vor 531 Jahren (1278–1809) durch Rudolphs Sieg gegründet worden ist. (…)".

168 Siehe Zeitgenössische Ereignisse (Bd. 2, Kap. 2); vgl. Frodl-Schneemann ebd., 35, 134f., Nr. 56, 196, Taf. 6.

169 Gemälde signiert mit „PKrafft Wien 1822" (Budapest, Museum der bildenden Künste; Bildidee durch einen Stich von Franz Kolbe, 1827, durch eine Replik von 1849 und eine Fotografie überliefert; vgl. Frodl-Schneemann 1984, 56, 150, 174, Nr. 124, Taf. 23; Cifka 1998).

170 Siehe Historienmalerei (Bd. 1, Kap. 8); vgl. Feuchtmüller 1964, 37f.; Krause 1980, 9; Frodl-Schneemann ebd., 132f., Nr. 46; Kristan 1996, 13 (Abb.).

171 Wien, ÖG, Inv.-Nr. 2744 (Hülmbauer 1992, 109). Sowohl in der Niederösterreichischen Statthalterei als auch im „Arsenal" wird die ruhmreiche Tradition der habsburgischen Erblande bzw. des Heiligen Römischen Reiches für das „Image" des jungen Kaisertums Österreich instrumentalisiert. In der Tat

besitzt Erzherzog Carl in vielen bildlichen Darstellungen der Schlacht bei Aspern den Charakter eines heldenhaften Kämpfers für das (Heilige Römische) „Reich", das zu diesem Zeitpunkt nicht mehr existierte. Beim Erzherzog-Carl-Denkmal könnte dieser Aspekt in Zusammenhang mit der „Restauration" des alten universalen Kaisertums stehen; zur Vielfalt der sich hier überlagernden Bedeutungsebenen: Stachel 2002, 75–77, 83–86.

172 Zusammenfassend: Telesko 2007.

173 Wien, HGM, BI 15.020, signiert mit „Joh: Boehm. del: sc:" (unten), „Wien und Triest bey Geistinger." (links unten) fast identisch im Druck: Wien, HGM, BI 1450, sowie Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 81.501; Variante der Aquatinta Boehms: Wien, ÖNB, BA, Pk 2598, 149 bzw. 198.882-B („Schlacht bei Aspern, am 21. und 22. Mai 1809. / Erzherzog Karl an der Spitze des Infanterieregiments Zach").

174 Wien, HGM, BI 14.737; vgl. Wien, ÖNB, BA, H 1185-B.

175 Wien, Albertina; vgl. Kristan 1996, 56f., Nr. 24; Bruckmüller 1998, 287 (mit Abb.), Nr. A 32, Katalog Heldenberg 2005, 388, Nr. 22.10 (mit Abb.) sowie Wien, ÖNB, BA, 198.878-B bzw. Pk 2598, 152 und Wien, HGM, BI 29.951; auch abgebildet in Teuffenbach 1892, II, 48. Ähnlich wie in Albertis Stich und einer ganz ähnlichen Darstellung auf einer gewebten Tischdecke in Privatbesitz (Katalog Erzherzog Carl 1909, 194, Nr. 16, Taf. XVIII) wird auch in Blättern mit anderen Protagonisten die dominierende Hauptszene (z.B. Radetzky auf dem Pferd) von kleinen Schlachtenszenen umgeben, etwa in einem Stahlstich von Christian Hoffmeister nach einer Zeichnung von Carl Alberti in Darmstadt mit den Taten Radetzkys (Wien, HGM, BI 23.515).

176 Wien, ÖNB, BA, 113.530-B.

177 Ebd., Pk 353, 61.

178 Diese sind auch am Monument Fernkorns selbst angebracht und werden in den entsprechenden Jubelschriften zur Enthüllung des Denkmals häufig zitiert, vgl. A. von Kassay, Das Erzherzog Carl Monument sammt Lebensskizze dieses ruhmgekrönten Helden, Wien 1860, 15f. In einer anonymen Lithographie von 1861 (Wien, Albertina, Wiener Historische Blätter, Bd. 7, Inv.-Nr. 1939-159 [Katalog Monumente 1994, 183f., Nr. 128]) sind die Orte der Schlachten Erzherzog Carls als Spruchbänder zu Füßen von Vertretern der Landwehr und Freiwilligen des Jahres 1809 zitiert. Dieses Blatt diente als Neujahrsgabe 1861 „Zum Besten der Armen".

179 Bd. 3, Holzstich vor S. 115 („Erzherzog Karl in der Schlacht bei Aspern. [21 u. 22. Mai 1809 n. Chr.]").

180 Josef Wenzig, 1807–1876, war ein tschechischer patriotischer Pädagoge und Schriftsteller deutscher Abstammung; Bd. 2 auf S. 135 (Erzherzog Carl in der Schlacht von Aspern) und 141 (Erzherzog-Carl-Denkmal).

181 Wien, HGM, BI 25.277; Wien, ÖNB, BA, 162.339-B.

182 Wien, HGM (Inv.-Nr. unbekannt), vgl. Wien, ÖNB, BA, H 192-B.

183 Zitiert nach: Stachel 2002, 83; offensichtlich eine Variation von Joseph Freiherr von Hormayrs „Wien, seine Geschicke und seine Denkwürdigkeiten" (Bd. 5, Wien 1824, Heft 2/3, S. 40): „(…) Der Erzherzog selbst ergriff die Fahne von Zach und flog überall hin, wo die Gefahr am dringendsten schien. (…)", ähnlich bei Schweickhardt 1832, Abt. 2, S. 99, und bei Theodor Tupetz' „Allgemeine und österreichische Geschichte" (Wien 1912), 439 (zitiert nach: Beck 1991, 40): „(…) Schon schwankte das österreichische Regiment Zach, als Erzherzog Karl persönlich die Fahne des Regiments ergriff und es wieder gegen den Feind führte. (…)". Die „Fahne" als bestimmendes Leitmotiv erfuhr bei Vogel 1878, 73, am Textschluß eine auffordernde Symbolik hinsichtlich des Gesamtstaates: „(…) einig unter einer

Fahne, / Dem Banner Oesterreichs, (...)". Bereits bei Ullmayer 1860 (o.S.) ist im Gedicht „Ein Held von Aspern" die Fahne das siegbringende „Paladium" (sic!).

184 Millenkovich-Morold 1914, 90f. (mit Abb.); Poch-Kalous 1970, 228, Abb. 308; Kristan 1998, 137–140; Dietrich 1998, 243–254.

185 Der Feldmarschall griff im Jahr 1863 mit einem Entwurf zum künftigen Ausbau der Hofburg direkt in die Planungen zur Gestaltung des „Äußeren Burgplatzes" ein, indem er dafür votierte, „(...) alle Standbilder der größten Feldherrn Östreich's (sic!) vor Seiner (des Kaisers [W.T.]) Burg in stolzer Reihenfolge (...)" aufzustellen. Er dachte dabei (zusätzlich zu Erzherzog Carl und Prinz Eugen) an Radetzky, Herzog Carl V. von Lothringen, Graf Starhemberg, die Feldmarschälle Laudon und Daun sowie an Fürst Raimund Montecuccoli (Wien, HHStA, OMeA 1863, r. 89/20, Nr. 2184), vgl. Anm. 57.

186 Kristan 1998, 138.

187 Unter anderem als „gekrönter Schornstein" bezeichnet, zitiert nach: ebd., 139; zu den Pressestimmen: Dietrich 1998, 250–252.

188 Die Kombination von Fahnenträger und Obelisk ist auch beim Kriegerdenkmal in Geestemünde, 1892, errichtet von Oscar Bodin, anzutreffen (Bloch / Einholz / Simson 1990, 419, Abb. 52).

189 Dietrich 1998, 254.

190 Wien, HGM, Inv.-Nr. 2003/20/67 (Krumpöck 2004, 152f., Nr. 7).

191 Quellen: Wien, Wiener Stadt- und Landesarchiv (AStLW), HA-Akten, Kleine Bestände, Schachtel 33-6; vgl. R. Zauner, Zur Enthüllung des Deutschmeisterdenkmals in Wien am 29. September 1906; Rieger 1910, 58–62; Kapner 1969, 56f.; Kapner 1973, 4, 53–58; Pötzl-Malikova 1976, 23f., Abb. 15–17; Kristan 1998, 112–114; Dietrich 1998, 230–242; Krumpöck 2004, 25, Nr. 2 und 3 (Fahnenträger).

192 Im Jahr 1696 auf Kosten des Deutschen Ordens aufgestellt; seit 1781 ist die Stadt Wien und Umgebung der Werbebezirk für diese Truppe, vgl. die am Monument angebrachte Widmung: „Die Wiener ihren Deutschmeistern".

193 Kapner 1973, 57, 214–217; Dietrich 1998, 234f.

194 Pötzl-Malikova 1976, 23, Abb. 16.

195 Dietrich 1998, 241f.

196 Ebd., 240.

197 Die im Denkmal getroffene Auswahl an Themen der Deutschmeister tritt auch in Nr. 2 („Heldentaten der Deutschmeister") der „Österreichischen Bibliothek", hrsg. von Hugo von Hofmannsthal (erschienen zwischen 1915 und 1917 im Insel-Verlag in Leipzig [o.J.]), auf.

198 Dietrich 1998, 236 (Kursivsetzung W.T.). Die hohe inhaltliche Bedeutung des Fahnenmotivs erkennt man hier auch daran, daß diese äußerst detailgetreu dargestellt ist (Dietrich ebd.).

199 Wien, Stadterweiterungsfonds (StEF), 677-08 ex 1908 (201) vom 30. September 1908; Wien, AStLW, HA-Kleine Bestände, Schachtel 33-6, Mappe 15; vgl. Kapner 1968 II, 95f.; Kapner 1969, 57; Kapner 1970, 169f.; Kapner 1973, 54.

200 Der Beschluß der Gemeindevertretung erfolgte 1904.

201 Zum militärischen Hintergrund: Rauchensteiner 1983.

202 Millenkovich-Morold 1914, 80f.; Riesenfellner 1998 V, 337f.; vgl. Wien, ÖNB, BA, L 8254-D.

203 Millenkovich-Morold ebd., 80f.; Riesenfellner ebd., 337f.

204 1859 für die Gefallenen von 1809 errichtet; vgl. Dehio Niederösterreich 1990, 92.

205 Wien, ÖNB, BA, NB 201.675-C bzw. Wien, HGM, BI 3689.

206 Riesenfellner 1998 V, 338f.; Dehio Niederösterreich 2003, 2770.

207 Grundlegend: Hutter 1990.

208 Heindl 1996, 68; zu den Prinz-Eugen-Dramen im 19. Jahrhundert: Grossegger 2007.

209 Zusammenfassend: Kapner 1970, 348; Modelle im HGM Wien, Inv.-Nr. 2003/20/11 und BI 20.713; Katalog Monumente 1994, 103–107, Nr. 63–65; Katalog Ostarrichi 1996, 238f., Nr. 9.04 (mit Abb.); Krumpöck 2004, 41f., Nr. 1 und 2; Quellen: Wien, Kriegsarchiv, MKSM, Sonderreihe, Karton 50 (für die Jahre 1860–1865); vgl. Kapner 1973, 4; Medaille zur Enthüllung des Prinz-Eugen-Denkmals (1865) von Carl Radnitzky mit folgender Umschrift am Revers: „DEM WEISEN RATHGEBER DREIER KAISER – DEM RUHMREICHEN SIEGER ÜBER ÖSTERREICHS FEINDE" (Kapner ebd., 79, Abb. 6; Katalog Eugenius 1986, 244, Nr. 260; Bruckmüller 1998, 279 [mit Abb.], Nr. A 12). Daneben existieren noch zwei weitere Medaillen Anton Pittners (1814–1892) mit der Darstellung des Reiterdenkmals, jeweils am Avers (Katalog Eugenius ebd., 245f., Nr. 261 und 262). Dem dem Denkmal inhärenten Anspruch auf die Nennung der Schlachtensiege Prinz Eugens trägt eine Medaille Carl Radnitzkys Rechnung, die am Revers auf einem Denkstein, flankiert von der Verkörperung der friedlichen Wissenschaften und der Personifikation des „Sieges", die Heldentaten des Prinzen auflistet (Katalog Eugenius ebd., 247, Nr. 263; nicht bei Wurzbach-Tannenberg 1943).

210 Vgl. Kapner 1968 II, 91; Kapner 1969, 13; Kristan 1998, 84.

211 Vgl. Kristan ebd., 86.

212 Zitiert nach: Kapner 1973, 79f.

213 Arneth 1827, 459, machte diesen Sachverhalt aus österreichischer Perspektive unter Bezug auf die Niederringung Napoleons deutlich und konstruierte daraus gleichsam eine nationale Konstante: „(…) So hat Oesterreich seine Feinde immer überwunden und so steht es nun kräftiger als je im europäischen Völkerbunde, weniger für sich als für das Recht. (…)".

214 Wien, Kriegsarchiv, MKSM, Sonderreihe, Karton 47 (ohne Nr.).

215 Kristan 1998, 84–86.

216 Prohászka 1997, 6–9; Stachel 2002, 91; kleinformatige Bronzereproduktion in der Ungarischen Nationalgalerie in Budapest, Inv.-Nr. 56.547 N; vgl. Katalog Goldmedaillen 1995, 340f., Nr. III.3a.6; Sinkó 2001, 20; Katalog Budapest 2003, 209, 314, Nr. 4.2.6, 306 und 307 (Abb.); Katalog Heldenberg 2005, 99 (Abb.), 216f., Nr. 7.1.22.

217 Bruckmüller 1997, 23.

218 Siehe Wien (Bd. 2, Kap. 7).

219 Zusammenstellung bei: Kristan 1998, 133f.

220 Fliedl 1977, 110.

221 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 96.013/2 (Foto); Kapner 1973, 245–256, Abb. 93; vgl. Fliedl 1977, 110; Katalog Franz Joseph 1980, 170, Nr. 262; Kristan 1998, 132f.; Riesenfellner 1998 V, 340f.; Gottfried 2001, 115, Abb. 70; der Denkmaltypus steht offensichtlich in der Tradition von Ludwig Baumanns Projekt für ein Rudolf-von-Habsburg-Denkmal, 1907 (Gottfried ebd., Abb. 56); zu weiteren Konzepten für Franz-Joseph-Denkmäler am „Äußeren Burgplatz", etwa jenem von Josef Hannich (1912), das den sitzenden Kaiser auf einer mächtigen pylonartigen Basis zeigt, vgl. ebd., 131, Abb. 90.

222 Kristan ebd., 132; Riesenfellner ebd., 341.

223 Eine gewisse Kompensation schaffen hier „fiktive" Denkmäler, die den Kaiser als Standbild im Rahmen druckgraphischer Medien in größere inhaltliche Zusammenhänge integrieren, z.B. „Wiener Bilder. Illustrirtes Sonntagsblatt" vom 27. November 1899, „Kaisernummer", 7 (Lithographie „Zum 2. December 1898: Vindobona's Huldigung").

224 Riesenfellner 1998 V, 341.

225 Ebd., 358.

226 Pötzl-Malikova 1976, 125, Anm. 724; Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 106.914, 15, 19, 20–22; 54.858/1, 2, 4–7 (alte Fotos); Fliedl 1977, 108f.; Riesenfellner ebd., 341. Die Konzeption eines „Jubiläumsmonumentes" von Rudolf Dick (1897) am Platz vor der Votivkirche (Feder, Aquarell, Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 71.595; vgl. Katalog Wien 1999, 108f., Nr. 4.10), bei dem Reliefs die Ruhmestaten und Lebensstationen des Monarchen verdeutlichen sollen, zeigt die Bedeutung dieser Idee an.

227 Kristan 1998, 129–132.

228 Zitiert nach: ebd., 131.

229 Riesenfellner 1998 V, 354.

230 Wien, ÖNB, BA, 505.864, im Jahr 1974 in den Sappeurhof der Stiftskaserne in Wien-Neubau übertragen, vgl. Kristan 1998, 132; Riesenfellner ebd.

231 Wien, ÖNB, BA, Pk 1541/1-26.

232 S. 10.

233 Zum Denkmal: Riesenfellner 1998 V, 354.

234 Dehio Niederösterreich 1990, 874.

235 Kitlitschka 1984, 138f.; Dehio Niederösterreich ebd., 364.

236 Dehio Niederösterreich ebd., 917.

237 Ebd., 325.

238 Dehio Niederösterreich 2003, 254.

239 Dehio Niederösterreich 1990, 1230.

240 Dehio Niederösterreich 2003, 120, siehe Herrscher (Bd. 1, Kap. 5).

241 Ebd., 1092. Dieser Typus fand innerhalb der Monarchie großen Widerhall, vgl. Denkmal für Bürgermeister Gustav Winterholler in Brünn (1895) von Anton Břenek.

242 Ebd., 2679 (Stadtpark, Sockelentwurf von Architekt Karl Badstieber, Skulptur von Josef Tuch).

243 Ebd., 141 (Kurpark, von Theodor Maria Khuen, das Bronzebild übereinstimmend mit dem Denkmal in Klosterneuburg).

244 Gewidmet von den Eisenwerken C. T. Petzold & Co. in Komorau: Wien, ÖNB, BA, Pk 1462, 1–9 (Fotoserie zur Enthüllung).

245 Wien, ÖNB, BA, 261.519-B.

246 Der entsprechende Sockel zeigt eine sitzende Personifikation mit Wappenschild und einen Löwen als Hinweis auf Böhmen; vgl. Wien, ÖNB, BA, Pk 1446 (Aquarell).

247 Für Pressbaum (NÖ.) ist ein – heute nicht mehr erhaltenes – Denkmal zum Regierungsjubiläum des Kaisers 1908 überliefert (Wien, HHStA, Zeremonial-Protokolle, ZA-Prot. 132 [1908], fol. 172).

248 Karl 1999, 373f., Abb. 461.

249 Dehio Burgenland 1980, 47; vgl. hier die entsprechende Bildnisbüste Franz Josephs I. aus Marmor in ungarischer Feldmarschall-Uniform (H. 93 cm; Wien, HGM, Inv.-Nr. 0000/20/BI 19031; um 1900?) von György Zala (1858–1937); vgl. Krumpöck 2004, 192.

250 Dehio Niederösterreich 2003, 832f.

251 Sieben – in den Stürmen der Geschichte verschwundene – Monumente an den ungarischen Staatsgrenzen (Munkács, Zimony, Nyitra, Dévény und auf dem Czenkberg bei Brassó) sowie im Zentrum des Landes (Pusztaszer und Pannonhalma), die 1896 auf Initiative des Historikers Kálmán Thaly errichtet worden waren, besitzen eine vergleichbare Funktion.

252 Dehio Niederösterreich 2003, 962.

253 Dehio Niederösterreich 1990, 1077; die Brunnenanlage ist in der Spätphase der Monarchie der beliebteste Denkmaltypus, vgl. etwa den „Rossauer Brunnen" in Wien (1908).

254 Vgl. hier die Baumgartner Pfarrkirche zur hl. Anna (Wien XIV., Gruschaplatz), 1898 anläßlich des fünfzigjährigen Regierungsjubiläums Kaiser Franz Josephs gestiftet, Neubau 1906–1908 von Otto M. Kuntschik (Dehio Wien 1996, 268–270), die Breitenseer Pfarrkirche (ab 1886 Planungen durch den Kirchenbauverein zur Errichtung einer Pfarrkirche zum fünfzigjährigen Regierungsjubiläum Franz Josephs, erbaut 1896–1898 [ebd., 270–273]) und die „Kaiser Franz Joseph-Jubiläumskirche" (1913 vollendet) bei der Reichsbrücke (vgl. Scheidl 2003, 279–345).

255 Z.B. Wien XVI., auf dem Gallitzinberg, 1898 anläßlich des fünfzigjährigen Regierungsjubiläums Franz Josephs errichtet, 1952 durch einen neuen Turm ersetzt, vgl. Dehio Wien ebd., 386, oder die „Habsburgwarte" (Hermannskogelwarte), anläßlich des vierzigjährigen Regierungsjubiläums Franz Josephs 1888 von Franz von Neumann erbaut, 1889 eröffnet (ebd., 570).

256 Z.B. das fünfzigjährige Regierungsjubiläum als Anlaß zur Errichtung des Berndorfer Stadttheaters (Kitlitschka 1984, 35). Ein eigenes Thema bilden die Kaiser Franz Joseph-Museen, die als Gewerbemuseen ab den achtziger Jahren besonders in Böhmen und Mähren eingerichtet wurden (z. B. Troppau, 1895).

257 Kitlitschka ebd., 22f.; Dehio Niederösterreich 2003, 1368.

258 Wien, HHStA, OMeA 21/10, 5216 ex 1896 (8. Juli): Der Schriftsteller J. Schnitzer (Wien I.) bittet um Förderung des im Entstehen begriffenen Rundgemäldes bzw. um die Zulassung des mit der Ausführung betrauten Historienmalers Prof. Ernst Philipp Fleischer; vgl. Wien, ÖNB, BA, 135.671-STE.

259 Duschnitz / Kolberg 1899, 1.

260 Die Titelabbildung sowie die entsprechenden Abschnitte (S. 52–59) des Ausstellungsführers „Das Kaiser-Jubiläums-Rundgemälde und sieben historische Dioramen" (Wien 1899) kombinieren eine verfremdete Wiedergabe des Wiener Maria-Theresia-Denkmals von Zumbusch mit einem dahinter befindlichen Ehrentempel und Persönlichkeiten der Epoche Franz Josephs. Die „Monumentalisierung" vergangener Geschichte und das „Panorama" der Gegenwart finden somit im Rahmen *einer* Darstellung statt.

261 Duschnitz / Kolberg 1899, 1.

262 Ebd.

263 Siehe Militärikonographie (Bd. 1, Kap. 9).

264 Seibt 1995, 280; Krasa-Florian 2007, 182; zur Person Franz Graf Thuns: Springer 1979, 10.

265 Wien, HHStA, Staatskanzlei, Wissenschaft, Kunst und Literatur, Karton 9, fol. 630–632 (Schreiben Graf Thuns an das Außenministerium vom 8. Oktober 1850).

266 Ebd., fol. 633.

267 Häusler 1991, 34, Abb. 22, 23. Dieser Hinweis auf das napoleonische Vorbild ist bei M. Trebitsch, Das Radetzky-Denkmal. Geschichtlich dargestellt, Prag 1858, 26, enthalten; auch die Wahl des mythischen Árpád zum Führer der Ungarn erfolgte in bildlichen Darstellungen mittels des prominenten Typs der „Schilderhebung", vgl. Dalos 1998, 533 (mit Abb.), Nr. H 5, 6; zudem könnte für das Radetzky-Denkmal Ferdinand Maximilian Brokoffs Statue des von Heiden getragenen hl. Franz Xaver auf der Prager Karlsbrücke (1711) entscheidend gewesen sein.

268 S. 39.

269 Seibt 1995, 280f., Abb. 159; Dietrich 1998, 227f.; Telesko 2005 IV; in den späten dreißiger Jahren des

20. Jahrhunderts machte man den Versuch, das nach dem Ende des Ersten Weltkrieges in Prag abgetragene Denkmal für Linz zu erwerben, vgl. Slapnicka 1982, 358; vgl. Gedenkblatt als Lithographie, hrsg. von Ferdinand Tewele, 1858, Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 91.829 (Katalog Heldenberg 2005, 412 [Abb.], 415, Nr. 25.3). Das Monument ist in einer Medaille von A. Pittner (Revers) mit einem Hinweis auf die Errichtung durch den Kunstverein für Böhmen (13. November 1858) und der Inschrift „DEN MITGLIEDERN DES KUNSTVEREINES FÜR BÖHMEN IM JAHRE 1859" überliefert. Ähnliche Medaillen wurden von Wenzel Seidan (vgl. Wurzbach-Tannenberg II 1943, 1252, Nr. 7770, 7771) angefertigt. Das Prager Denkmal für Radetzky ist auch in einem qualitätvollen Stahlstich von Johann Zitek mit dem Titel „RADETZKY MONUMENT, / Nach Chr. Ruben's Idee von Josef & Emanuel Max modellirt, / in Erz auszuführen / beschlossen vom Kunstverein für Böhmen." (Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 91.830) überliefert.

270 Wien, AVA, Ministerium des Innern, Präsidialakten Abt. 45, Karton 1189, Akt Nr. 2613 ex 1854 (Mai), 2912 ex 1855 (März) und 4143 ex 1855 (April).

271 Aurenhammer 1959, 18, 54, Nr. 61, Abb. 22; Žitko 1996, 67; Žitko 1997, 408f. (mit Quellennachweisen).

272 Žitko 1997 ebd., 409f.; zur wechselvollen Geschichte der Radetzky-Denkmäler in Laibach zusammenfassend: Katalog Heldenberg 2005, 415f.

273 Cole 1996, 587f.; Riesenfellner 1998, 29, Anm. 34; zusammenfassend zum Radetzky-Album: Katalog Sammellust 1998, 72f.; Hastaba 2000, 159; Telesko 2005 IV.

274 Vgl. J. N. Mahl-Schedl, Das tirolische Radetzky-Denkmal, Innsbruck 1854.

275 Innsbruck, TLF, Bibliothek, FB 1456, Nr. 1.

276 Ebd., FB 302, Nr. 2.

277 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 91.827/a, b und e (Gleichstücke); vgl. Katalog Sammellust 1998, 73 (Abb.).

278 Erstes Modell zum Radetzky-Denkmal Caspar von Zumbuschs, vor 1888 (?), Bronzehohlguß (Wien, HGM, Inv.-Nr. 0000/20/BI 21805 [Krumpöck 2004, 202, Nr. 2]), Gipsmodell zum Radetzky-Monument: Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 117.527 (Katalog Heldenberg 2005, 224f., Nr. 7.1.41 [mit Abb.]); grundsätzlich zum Wiener Radetzky-Denkmal: Poch-Kalous 1970, 215f.; Kapner 1970, 382; Kapner 1973, 27f.; Kristan 1998, 102–106; Telesko 2005 IV. Ein 1904 enthülltes Standbild Radetzkys in Lebensgröße (mit Marschallstab; linke Hand auf einen Säbel gestützt, ohne Kopfbedeckung; Inschriften am Sockel, vorne: „Soldaten! Der Kampf wird kurz sein", rechts: „noch einmal folgt eurem greisen Führer zum Sieg.", links: „AR. Armee Befehl von 12. März 1849") befindet sich in der Radetzkykaserne (Wien XVI.; vgl. Kapner 1970, 383), vgl. Anm. 88.

279 Krause 1980, 184.

280 Zitiert nach: Kolisko 1931, 69, Anm. 1, vgl. Wien, HHStA, Familienarchiv Folliot-Crenneville, Karton 20. Umfangreiches Material zum Denkmal enthält der Nachlaß Alfred Ritter von Arneths im HHStA in Wien (Karton 21).

281 Zitiert nach: Kolisko ebd., 81 (ohne Quellenbeleg).

282 Vgl. Kapner 1973, 151, Abb. 36.

283 Kolisko 1931, 70; vgl. Wien, HHStA, Familienarchiv Folliot-Crenneville, Karton 20, Schreiben Franz Graf Folliot-Crennevilles an Alfred von Arneth (vom 23. September 1889) betr. die Bevorzugung des Aufstellungsortes Am Hof.

284 Magris 2000, 139, 142.

285 Vgl. Kolisko 1931, 80f.; zeitgenössische Fotografie von Ludwig Berényi aus dem Nachlaß Zumbuschs in Privatbesitz: Kapner 1973, 160, Abb. 38. In das Jahr 1892 datiert auch ein Aquarell Rudolf von Alts „Der Platz am Hof in Wien" (Wien, Albertina, Inv.-Nr. 28.370; Koschatzky 1989, Nr. 56 [mit Abb.]; Koschatzky 2001, 307, Abb. 200; Katalog Alt 2005, 337, Nr. 168; 309, Abb. 168) mit dem Denkmal; vgl. Reinhold Völkels Aquarell (Dorotheum, Auktion vom 26. November 2007, Nr. 261).

286 Wien, Wiener Stadt- und Landesarchiv, Adressen III B 124, Radetzky, zitiert nach: Kapner ebd., 27. Das Zeremoniell der Enthüllung ist in Wien, HHStA, Neuere Zeremonialakten, K. 129 (zum Jahr 1891), Nr. 23, überliefert.

287 Kristan 1998, 103.

288 Vgl. die Druckschrift „In eilfter Stunde. Ein patriotischer Nothruf in Sachen des Radetzky-Denkmales an Meister Zumbusch und an die Stadt Wien" (Wien 11. März 1887), in: Wien, HHStA, Familienarchiv Folliot-Crenneville, Karton 20, die gegen Realismus und Porträthaftigkeit wettert und für allegorische Gestalten votiert, welche die „Idealgestalt" des Gefeierten verherrlichen sollen.

289 Tagebuchsprüche, zitiert nach: Kolisko 1931, 121; „Ein Denkmal kann keine historische Abhandlung sein, ist zuerst Kunstwerk und jedes Kunstwerk beruht auf weiser Beschränkung, auf Maß halten." (Zumbusch), zitiert nach: ebd., 70 (ohne Quellenbelege).

290 Ebd., 71f.

291 Ebd., 13 (Vorwort von E. Leisching).

292 Der Ruhm Tegetthoffs in der Schlacht von Lissa (1866) wurde vor dem Hintergrund „österreichischer" Seesiege verherrlicht (Lepanto 1571), vgl. hier eine entsprechende Reliefplakette (Katalog Franz Joseph 1984, 234, Nr. 14.2.38).

293 Rauchensteiner 2000, 88 (Abb.); Wien, HGM, Inv.-Nr. 000/20/Rot 3755; vgl. Krumpöck 2004, 94, Nr. 2.

294 Poch-Kalous 1970, 218; Dienes 1982; Riesenfellner 1994, 12f. Eine Reduktion des Grazer Tegetthoff-Denkmals, ausgeführt von Heinrich Jauner (1842–1912), befindet sich im Wiener HGM, BI 27.494 (Katalog Erinnerung 1997, 75, Nr. 53 [mit Abb.]).

295 Wien, ÖNB, BA, Pk 3305, 34; Kapner 1970, 398f.; Kapner 1973, 26–28; Kristan 1998, 124–127; Frodl 2002, 522f., Nr. 226; Quellen: Wien, Stadterweiterungsfonds (StEF), Nr. 2254, 9219 und 11340 ex 1883 (200); Festschrift zur Enthüllung von F. Gereni, Wien 1886.

296 Springer 1979, 545.

297 Wien, AVA, Signatur 13, Faszikel 200, Mappe 1883, Prot.-Nr. 2254 vom 10. Februar 1883, zitiert nach: Kapner 1968, 28.

298 Springer 1979, 546.

299 Ebd.

300 Vgl. das Beiblatt der „Zeitschrift für bildende Kunst" 15 (1880), 710.

301 Springer 1979, 547f.

302 Katalog Maximilian 1974, 245, Nr. 412; Wien, ÖNB, BA, PCH 4847-C; siehe hier auch das Denkmal Maximilians von Johannes Schilling in Miramare (1875), vgl. Weide 1908, 363 (Abb.); Katalog Maximilian ebd., Nr. 416; vgl. Anm. 114.

303 Rieger 1910, 35.

304 Ebd., 36, vgl. die beiden Hofburgbrunnen auf dem Wiener Michaelerplatz (siehe Nation, Bd. 1, Kap. 2).

305 Poch-Kalous 1970, 219.

306 Katalog Monumente 1994, 15.

307 Artikel „Vor dem dritten Denkmal", in: „Neues Wiener Tagblatt" vom 20. Oktober 1867, zitiert nach: Kapner 1968 II, 92; Kapner 1969, 17f.; Kapner 1970, 37; Kapner 1973, 17, 94.

308 Bruckmüller 1997, 24.

309 Katalog Wien Medaille 1991, 28.

310 Kapner 1969, 50; Krause 1980, 107–111; T. Maisel, Gelehrte in Stein und Bronze. Die Denkmäler im Arkadenhof der Universität Wien, Wien-Köln-Weimar 2007.

311 Kapner 1970, 391f.

312 Kapner 1968 II, 93f.; Kapner 1969, 22; Kapner 1970 ebd., 38, 345, 390; Krause 1980, 32f. Zu verweisen ist hier auf das Adam-Smith-Denkmal in der Hunterian Art Gallery der Universität Glasgow (Inv.-Nr. AC 13) von Hans Gasser (wohl vor 1867), Gipsmodell im Landesmuseum für Kärnten, Klagenfurt; vgl. Hinteregger 1993, 13, Abb. 17, 18.

313 Eine Ausnahme stellt hier Theodor Karl Bachs Arthaber-Brunnen (Arthaberplatz, Wien X., 1906) für den Textilindustriellen Rudolf von Arthaber (1795–1867) dar.

314 Kristan 1998, 95; das Denkmal für Karl Lueger (Josef Müllner, 1916) am Stubenring stellt eine Ausnahme dar.

315 In der Inschrift auf dem Sockel als „Retter des Wienerwaldes" tituliert; vgl. Dehio Niederösterreich 2003, 1493 (Wien, ÖNB, BA, 81.164-A und 178.025-A).

316 Dehio Salzburg 1986, 153.

317 Wien, ÖNB, BA, 530.745-A.

318 Diese Entwicklung ist auch an anderen Orten in Österreich feststellbar: Das Monument zu Ehren des berühmten Arztes Franz de Paula Augustin Wirer Ritter von Rettenbach (1771–1844; zur Biographie: Wurzbach 57 [1889], 110–113), welches das „dankbare" Bad Ischl seinem „Wohltäter" (Inschrift) 1838 widmete (1839 eingeweiht), rezipiert offensichtlich in der Gestaltung der Büste den Typus des Herrscherdenkmals à l'antique, wie er zeitgleich in abgewandelter Form in Bad Ischl im Denkmal für Erzherzog Rudolf (1788–1831) [Rudolfspark, 1840 eingeweiht] deutlich wird.

319 Wien, AVA, Stadterweiterungsfonds (StEF), Allgemeine Akten, Signatur 13, Faszikel 200, Mappe 1862, Prot.-Nr. 19.647 vom 15. September 1862 (vgl. Kapner 1969, 20f.); Wien, AVA, Ministerium des Innern, Präsidialakten Abt. 45/1–2, Karton 1192, Akt 4640 ex 1862 (mit Skizzen); Poch-Kalous 1970, 204f.; Kapner 1970, 385; Krause 1980, 11; Bruckmüller 2002. Ein weiteres Monument für Ressel (als Büstendenkmal auf einem quadratischen Pfeiler mit Inschriften und einem Emblem [Schiffsschraube und Anker, Lorbeerzweige]) befindet sich im Park von Mariabrunn gegenüber der Forstakademie (1893 von Josef Kassin ausgeführt), wo Ressel 1816 seine Studien abschloß (vgl. Kapner 1970 ebd., 385f.; Wlattnig 2000, 209).

320 Kapner 1969, 21; Bruckmüller ebd. 101f.

321 Kapner 1973, 30.

322 Wien, Stadterweiterungsfonds (StEF), Nr. 5811 ex 1863 (200), zitiert nach: ebd., 31.

323 Bruckmüller 2002, 102f.

324 Ebd., 105.

325 Poch-Kalous 1970, 227f.; Katalog Eisenwurzen 1998, 312; Frodl 2002, 526f., Nr. 230 (mit Lit.); Reduktion des Denkmals (nach 1894) im Wiener HGM, Inv.-Nr. 1979/20/151 (Krumpöck 2004, 179, Nr. 7). Die Bedeutung von Werndls Denkmal wird auch daran deutlich, daß es bei der „Internationalen Kunstausstellung" im Wiener Künstlerhaus (1894) präsentiert wurde.

326 Diese Topik ist in ganz Europa zu finden, vgl. hier etwa Christian Daniel Rauchs Berliner Monument

für den Agrartheoretiker Albrecht Thaer (1752–1828), das 1860 eingeweiht wurde (Widmungsinschrift: „DAS DANKBARE VATERLAND").

327 Vgl. Georg Raphael Donner, Die Apotheose Karls VI., 1734, Wien, ÖG, Inv.-Nr. 4216 (Krapf 1991, 17, Abb. 5).

328 Zitiert nach: Slapnicka 1982, 347f.

329 Siehe Maria Theresia (Bd. 1, Kap. 3).

330 Riesenfellner 1998 IV, 269.

331 Ebd., 270. Auch in Graz existiert ein Denkmal für Schiller (1865, Hans Gasser) vgl. Prokisch 1996, 167.

332 Quellen: Wien, Wiener Stadt- und Landesarchiv, HA-Akten, Kleine Bestände, Schachtel 33-1 (vgl. Kapner 1969, 29–31; Kapner 1973, 4, 36f.); grundlegend: Riesenfellner 1998 IV, 269–275.

333 Mikoletzky 1995.

334 Lithographie, 1859, gezeichnet und lithographiert von Friedrich Berndt; Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 23.558 und 43.679.

335 Hamann 1984 II, 322.

336 Riesenfellner 1998 IV, 270.

337 Ebd., 271.

338 Zitiert nach: Krause 1980, 68.

339 Aufruf aus Brünn zur Sammlung für das Wiener Monument: Wien, Wiener Stadt- und Landesarchiv, HA-Akten, Kleine Bestände, Schachtel 33-1, Schillerdenkmal, Mappe 2, zitiert nach: Kapner 1973, 37.

340 Zitiert nach: Kapner 1969, 33.

341 Kapner 1973, 37.

342 Ebd., 38f.; Riesenfellner 1998 IV, 272.

343 Poch-Kalous 1970, 213. Diese Personifikationen wurden von Krause 1980, 69, als „Genie" (mit Pegasus), „Poesie" (mit tragischer und komischer Maske), „Wissenschaft" bzw. „Weisheit" (mit einem Spiegel und dem halb entschleierten Idol) sowie als „Vaterlandsliebe" (Pelikan) gedeutet; vgl. Riesenfellner ebd., 273.

344 Krause ebd., 71; S. Bärbel, Sächsische Bildhauerkunst: Johannes Schilling 1828–1910, Berlin u. a. 1996.

345 Riesenfellner 1998 IV, 273f.

346 Ebd., 275.

347 Wiener Männergesangverein. Festschrift zur Enthüllung des Schubert-Denkmals am 15. Mai 1872, Wien 1872, 3, zitiert nach: Krause 1980, 56; Riesenfellner ebd., 287.

348 Riesenfellner ebd.

349 Ebd., 286–289; Frodl 2002, 520f., Nr. 224; Telesko 2005 V.

350 Wien, AVA, Signatur 13, Faszikel 200, Mappe 1883, Prot.-Nr. 6680 vom 27. April 1883, zitiert nach: Kapner 1968, 29f.; Kapner 1969, 24; vgl. Riesenfellner ebd., 292.

351 Riesenfellner ebd., 286f.

352 Ansprache des Vorstandes des Wiener Männergesangvereines Nicolaus Dumba bei der feierlichen Enthüllung des Denkmals am 15. Mai 1872, zitiert nach: ebd., 287.

353 Krause 1980, 59; vgl. Riesenfellner ebd., 288f.

354 Wien, WStB, 30930 A, zitiert nach: Kapner 1973, 33. Der Gefeierte gilt somit als einer aus den eigenen Reihen, quasi als „eine Bestätigung bürgerlichen Selbstbewusstseins" (Kapner ebd.).

355 Zitiert nach: Krause 1980, 57.

356 Ebd.

357 Ebd., 58f.

358 Poch-Kalous 1970, 218.

359 „Kunstchronik" 3 (1868), 82, zitiert nach: Krause 1980, 60.

360 Poch-Kalous 1970, 213f.; zusammenfassend: Kolisko 1931, 53–55; Katalog Monumente 1994, 132–134, Nr. 87; Riesenfellner 1998 IV, 289–291; Frodl 2002, 521, Nr. 225.

361 Zitiert nach: Kapner 1973, 34.

362 Riesenfellner 1998 IV, 289.

363 Frodl 2002, 521.

364 Mittig 1969, 33.

365 Kapner 1969, 54; Poch-Kalous 1970, 219f.; Kapner 1973, 45; Katalog Monumente 1994, 126–132, Nr. 80–86; Riesenfellner 1998 IV, 276–280; Frodl 2002, 524f., Nr. 228.

366 Kapner 1973 ebd., 43.

367 Brief von Johann Adolph Fürst zu Schwarzenberg vom 20. Februar 1875; Wien, HHStA, OMeA 90/1 ex 1875, Nr. 1003, zitiert nach: Kapner 1969, 53; Kapner 1973 ebd., 44.

368 Zitiert nach Kapner 1973 ebd., 149f.

369 R. Eitelberger von Edelberg, Wien, Archiv des Museums für angewandte Kunst, 1876/129, zitiert nach: Kapner 1969, 53.

370 Wien, HHStA, OMeA 90/1 ex 1875; Wien, Archiv des Museums für angewandte Kunst, 1877/117; vgl. auch Wien, Archiv der Akademie der bildenden Künste, 107 ex 1876, Konkursausschreibung, zitiert nach: Kapner 1973, 44.

371 Kapner ebd.

372 „Österreichs Grillparzer", in: ders., Literarische Herzenssachen, Wien 1877, 281–288, bes. 285f.; zitiert nach: Mikoletzky 1991, 136.

373 Mikoletzky ebd., 138–140.

374 Krause 1980, 193f.

375 Vorzeichnung im Wien Museum, Inv.-Nr. 10.237/3 (Frodl 2002, 524). Eitelberger warnte allerdings in einem Briefentwurf vor der Anbringung entsprechender Reliefs, vgl. Krasa-Florian 2007, 152 (mit Quellenangabe).

376 Quellen: Wien, Stadterweiterungsfonds (StEF), Mappe 1901 (201), Ansuchen des Comités vom 17. Mai 1901; Rechenschaftsbericht: Das Anzengruberdenkmal auf dem Schmerlingplatz in Wien, Wien 1905, 3; vgl. Kapner 1973, 46; Riesenfellner 1998 IV, 284–286.

377 Kapner ebd.

378 Vgl. Riesenfellner 1998 IV, 276.

379 Ebd., 277; vgl. das frühe Denkmal für Joseph Haydn in Rohrau (NÖ.), das aus einem mächtigen Sockel und der Büste des Komponisten mit verschiedenen Attributen besteht; 1794 (!) von Graf Karl Leonhard Harrach errichtet, zwischen 1794 und 1887 auf der „Haydn-Insel", 1887–1951 im Schloßpark; heute auf dem Joseph-Haydn-Platz; vgl. Dehio Niederösterreich 2003, 1855.

380 Prokisch 1996, 164.

381 Katalog Monumente 1994, 135; Riesenfellner 1998 IV, 291.

382 Krause 1980, 4.

383 Katalog Monumente 1994, 135; Riesenfellner 1998 IV, 291.

384 Krause 1980, 208.

385 Ebd., 208f.

386 Kapner 1973, 179, Abb. 51; Brauneis 1992, 16–21; Katalog Monumente 1994, 134–142, Nr. 88–94; Riesenfellner 1998 IV, 291–293 (mit Lit.); Frodl 2002, 525f., Nr. 229 (mit Lit.); Telesko 2006 IV. 1945 erlitt das Denkmal bei den Bombenangriffen schwere Schäden, nach deren Behebung es 1953 im Burggarten neu aufgestellt wurde, vgl. Kapner ebd., 41f., 180; Krause 1980, 209; bereits früher gab es Vorschläge, Mozart zusammen mit Goethe als „Dioskuren" neben dem Theseustempel aufzustellen, vgl. Kapner 1968, 30.

387 „Zur Enthüllung des Mozartdenkmals in Wien", 1896, Wien, WStB, 30314 B, S. 16 und 22, sowie Verwaltungsbericht der Stadt Wien, 1894–1896, S. 321; vgl. Kapner 1973 ebd., 42; Riesenfellner ebd., 291.

388 Sämtliche Werke, Bd. 2, Wien 1908, 223f.; zitiert in: Kapner ebd., 181f.

389 Zitiert nach: Kapner 1969, 37.

390 Poch-Kalous 1970, Abb. 305; Krause 1980, 212, Abb. 167; Katalog Monumente 1994, 138, Nr. 91. Auch Anton Romako griff 1877 in seinem Gemälde „Mozart am Spinett" auf diesen Typus des am Instrument spielenden, inspirierten Komponisten zurück, vgl. Salzburg, Internationale Stiftung Mozarteum; Katalog Ostarrîchi 1996, 526f., Nr. 14.5.02 (mit Abb.).

391 Vgl. Krause ebd., 214.

392 Ebd., 215; vgl. Riesenfellner 1998 IV, 292; Frodl 2002, 526.

393 Spitzbart 1991, 45–49; Lillie 1998, 41–46.

6 „Zentrum" und „Peripherie" als Erklärungsmodell für die österreichische Kunst des 19. Jahrhunderts?

1 Brief Erzherzog Johanns an Johann Ritter von Kalchberg vom 23. Mai 1817, zitiert nach: Sommer 2003, 327.

2 Joseph Roth, „Die Kapuzinergruft" (1938), zitiert nach: Csáky 1991, 43; Csáky 1996 II, 202.

3 Welan 1982, 105, 110.

4 Feichtinger 2003, 15.

5 Hardtwig 1997, 57–59, 81.

6 Vgl. die instruktiven Ausführungen (Rostas 2007) zum Problem der Ausgestaltung der Budaer Burg unter Franz Joseph (ab 1873), die ein Nebeneinander von „Herrscherresidenz" und (ungarischem) „Nationalpalast" beschreiben. Bei den Jubiläen der Kommunen lassen sich vielfach Verschränkungen zwischen *überregionalen* Ereignissen und Begebenheiten aus der *Stadtgeschichte* nachweisen, etwa in Zusammenhang mit dem Jahr 1809, vgl. Fest-Programm der Tausendjahrfeier der Stadt Mödling, Mödling o.J. (1904).

7 Haslinger 2003, 268.

8 Ebd.

9 Applegate 2003, 264; charakteristisch ist für diesen Aspekt Karl Franz Suntingers interessante Schrift „Oesterreich im Schmucke der erblichen Kaiserkrone", Wien ²1840 (¹1804 [nicht nachgewiesen]), welche – auf der Basis statistischer Daten der Kronländer – die Erhebung Österreichs zum Kaisertum mit dem Wunsch verbindet, „(…) dass dadurch das schöne humane Vereinigungsband unter den vielen

Völkern des Kaiserthums zu ihrer Wechselstütze, Veredlung und zu ihrem Glücke enger zusammen gezogen eine allgemeine Vaterlandsliebe befördert, (...)".

10 Ther / Sundhaussen 2003, XVI; beispielhaft hinsichtlich der Untersuchung nationaler Differenzierungsprozesse ist hier Promitzer 1996.

11 Schlögel 2006, 68.

12 Heer 1996, 205.

13 Urbanitsch 1984, 231.

14 Ebd., 232, 235.

15 Ebd., 241.

16 Ebd.

17 Feichtinger 2003, 15f.

18 Ebd., 18.

19 Vgl. R. Eitelberger von Edelberg, Die Plastik Wiens, in: ders., Gesammelte kunsthistorische Schriften, Bd. I, Wien 1879, 124, vgl. Springer 1979, 426.

20 „Neue Freie Presse" vom 5. August 1865, S. 4, Sp. 1: „Das Staatsprincip und die Kunst in Österreich"; zitiert nach: Springer ebd., 370. Dieser Aspekt ist bereits in den Propagandagraphiken des Jahres 1848 zu bemerken: In einer Lithographie, entworfen und herausgegeben von Wolf Pascheles, wird „zur Erinnerung" an die von Kaiser Franz Joseph erlassene „Märzverfassung" vom 4. März 1849 die Einheit der Völker des Kaiserreiches mit Hilfe eines Bibelzitats („Haben wir nicht alle einen Vater, hat uns nicht ein Gott geschaffen? Maleachi 2, 10") bemüht (Wien, ÖNB, BA, Pg 54/1 in Ptf 157a [252 E]). Die „Leipziger Illustrierte Zeitung" berichtet am 21. März 1863, daß der Bildhauer Johann Meixner einen monumentalen Brunnen mit einer allegorischen Darstellung der „Verfassung" mit den „Vertretern der Völker Österreichs" plane, vgl. Krasa-Florian 2007, 142.

21 „Neue Freie Presse" vom 3. März 1866, S. 4; zitiert nach: Springer ebd., 371, vgl. hier auch den Beitrag „Über Centralisation und Decentralisation der Kunst" in der „Neuen Freien Presse" vom 16. September 1865, 4, vgl. Springer ebd., 427. Es erscheint somit nur folgerichtig, daß die Wiener Hofburg den faktischen *und* ideellen Mittelpunkt des Reiches bedeutete, wie Eitelberger 1859 formulierte: „(...) Was Wien für die Monarchie ist, das ist die Hofburg für Wien, der eigentliche Mittelpunkt der Stadt. (...)", zitiert nach: Katalog Michaelerplatz 1991, 125f.; ähnlich ist die Sichtweise der Wiener Stadterweiterung, daß nämlich dadurch Wien zum würdigen Mittelpunkt eines einheitlichen Österreich werde („Neue Freie Presse" vom 11. August 1866, 4, vgl. Springer ebd.).

22 Bruckmüller 2001, 32.

23 Urbanitsch 1984, 234.

24 Bruckmüller 1996, 186f.

25 Bahr 1900.

26 Ebd., 191.

27 Barth-Scalmani / Kuprian / Mazohl-Wallnig 1997, 32; Telesko 2007 III.

28 Noch am 26. Oktober 1918 (!) wurde im Rahmen der Diskussion um die Gestaltung der Decke des Festsaals der Neuen Burg in Wien für die Dekoration der Lünetten ein Programm vorgeschlagen, das die Kronländer der Monarchie (mit Wappen) darstellen sollte, vgl. Wien, AVA, BBK, Nr. 2123.

29 Urbanitsch / Bruckmüller / Stekl 1992, 26.

30 Krause 1984, 444.

7 DIE ROLLE WIENS ALS GEGENPOL ZUR HABSBURGISCHEN DYNASTIE

1 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 57.128 (Aquarell von Robert Raschka), Inv.-Nr. 41.039/1-4 (vier Fotos nach dem Modell), vgl. Katalog Wien 1999, 102f., Nr. 4.3–4.4.
2 Katalog Wien ebd., 102.
3 Ebd., 103.
4 Möglicherweise ein Niederschlag inoffizieller Kaisertreue Luegers beim 50. Regierungsjubiläum im Jahr 1898, vgl. ebd., 104.
5 Vgl. Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 96.013/4 („Kaiser Franz Joseph-Platz", Bleistift und Tusche), vgl. Katalog Franz Joseph 1980, 170, Nr. 260; Katalog Wien 1999 ebd., 104f., Nr. 4.5–4.8.
6 Krause 1980, 189f., Abb. 146, 147.
7 Aquarell, Bleistift, Feder, Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 71.594; vgl. Katalog Wien 1999, 106f., Nr. 4.9.
8 Pötzl-Malikova 1976, 125, Abb. 95; Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 96.013/2, 3.
9 Planner-Steiner 1983, 29.
10 Ebd., 37.
11 Haiko 1992, 146.
12 Zu Karl Weiß: Fabich-Görg 2003, 36.
13 Weiß' Anteil läßt sich dabei nicht ohne weiteres von Eitelbergers, Falkes und Arneths Beiträgen abgrenzen, vgl. Krause 1980, 94; Fabich-Görg ebd., 11, 37.
14 Fabich-Görg ebd., 30.
15 Ebd., 36, 30.
16 Ebd., 36; vgl. Weiß 1883, 57: „(…) politische Stellung Wiens im Reiche oder hervorragende geschichtliche Momente, (…)".
17 Weiß ebd., 45–47; Planner-Steiner / Eggert 1978, 42f. (mit Quellenhinweisen).
18 Krause 1980, 94.
19 Fabich-Görg 2003, 39.
20 Vgl. Weiß 1883, 51: „(…) daß dieser dem alten Wahrzeichen der Stadt, dem hohen Thurme von St. Stefan, zunächst kommt, (…)".
21 Vgl. Krause 1980, 95, Abb. 77.
22 Vgl. Czeike 1972, 67f., 117, Anm. 51; Krause ebd., 95, Abb. 78; Pötschner 1994, 137f., Abb. 131–133.
23 Vgl. Krause ebd., 94f.
24 Ebd., 95; vgl. hier den Gegensatz zur Heliogravüre der Hauptfassade in der Festschrift zur Vollendung des Baues, die auf einer Zeichnung des Architekten und Schmidt-Schülers Viktor Luntz, Bauführer beim Rathaus, aus dem Jahr 1883 beruht; vgl. Weiß 1883.
25 Czeike 1972, 68; vgl. hier auch das Denkmal für Schmidt (1896 enthüllt) von Edmund Hoffmann und Julius Deininger (Architektur); vgl. Kapner 1970, 392f.; Kapner 1973, 48.
26 Fabich-Görg 2003, 48f.
27 Nach S. 140 (Wien, ÖNB, BA, 24.627-B).
28 Wien, ÖG, Inv.-Nr. 5718; Katalog Babenberger 1976, 715f., Nr. 1232, Abb. 59; Egger 1976, 641; Hülmbauer 1998, 304.
29 Lilienfeld, Zisterzienserstift; Egger ebd., 641; Katalog Babenberger ebd., 715, Nr. 1230.
30 Kitlitschka 1981, 231; ausführlich: Katalog Alt-Wien 2004, 448–450, Nr. 7.3.

31 Kitlitschka ebd., 150f.

32 Krause 1980, 102; Pötschner 1994, 141f., Abb. 135.

33 Krause ebd., 104f., Abb. 83, 84; Kitlitschka 1981, 210.

34 Universität Wien, katholisch-theologische Fakultät; Kitlitschka ebd., 44, Anm. 227.

35 Pötschner 1994, 135f., Abb. 129, 130.

36 Vgl. auch die dekorativen Architekturplastiken am Akademischen Gymnasium in Wien (1866) mit Darstellungen Rudolfs des Stifters und Kaiser Franz Josephs I., angefertigt von Anton Paul Wagner, vgl. Poch-Kalous 1970, 205.

37 Von Josef Fritsch; vgl. Fabich-Görg 2003, 116 (mit Abb.).

38 Von Rudolf I. bis Franz Joseph I. (Czeike 1972, 68, 118; Krause 1980, 94: „Habsburger als Gefolge der Vindobona"). Bis zum Zusammenbruch der Monarchie hingen auch im Stadtsenatssaal, von Friedrich Schmidt als Stadtratssitzungssaal konzipiert, Bilder österreichischer Regenten, die man aus dem „Großen Magistratssaal" des Alten Wiener Rathauses hierher gebracht hatte (heute „Bürgermeistergalerie"): Franz Joseph I., Karl VI., Maria Theresia, Joseph II., Leopold II., Franz II. und Ferdinand I. Diese Gemälde, angefertigt von Malern wie Johann Kupetzky, Martin van Meytens, Joseph Hickel, Martin Knoller und Leopold Kupelwieser, befinden sich heute im Wien Museum, vgl. Weiß 1883, 19f.; Czeike ebd., 98f., 121, Anm. 76; Katalog Porträts 2006, 66.

39 Planner-Steiner 1983, 41.

40 Lhotsky 1941, 106f., 176–178.

41 Fabich-Görg 2003, 30f.

42 Nicht zuletzt sah man besonders die Wiener Stadterweiterung unter dem Gesichtspunkt, daß ein geeintes Wien zum würdigen Mittelpunkt eines einheitlichen Österreich werden könne („Neue Freie Presse" vom 11. August 1866, S. 4 [„Das neue Wien im neuen Österreich"]; vgl. Springer 1979, 427).

43 Fabich-Görg 2003, 33.

44 Ebd., 34.

45 Czeike 1972, 68, 118, Anm. 54.

46 Krause 1980, 98f.

47 Fabich-Görg 2003, 26f.

48 Czeike 1972, 68.

49 Ebd., 68f., Anm. 55; weitere ausführende Künstler waren Josef Beyer, Johannes Benk, Werner David, Johann Dorer, Alois Düll, Josef Fritsch, Heinrich Fuß, Josef Lax, Emanuel Pendl, Josef Probst und Anton Wagner.

50 Planner-Steiner 1983, 42.

51 Ebd., 41.

52 Ebd.

53 Weiß 1883, o.S., o.T.

54 Czeike 1972, 75; Ansicht des großen Festsaales (Feder und Pinsel, aquarelliert, 1869), Friedrich von Schmidt, erster Entwurf im Rahmen der Konkurrenzausschreibung 1868/1869; Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 60.291; vgl. Krasa 1983, 393, Nr. 29/93.

55 Vgl. hier die vergleichbare Konzeption der Kuppelhalle des Wiener Kunsthistorischen Museums: Telesko 2006 VI.

56 Planner-Steiner / Eggert 1978, 44; Kitlitschka 1981, 128.

57 Zitiert nach: Krasa 1983, 392, Nr. 29/91. Die Bedeutung der Türkenbelagerung wird auch daran er-

kennbar, daß die Gemeinde in der 183. Sitzung des Hofbaucomités am 4. Dezember 1886 den Antrag stellte, eine Gedenktafel mit der Inschrift „Vom 8. bis 11. September 1683 wiesen von hier aus die tapferen Vertheidiger Wiens die letzten und heftigsten Angriffe der Türken zurück." an der Rückseite des Hofburgtheaters anzubringen (Wien, Allgemeines Verwaltungsarchiv [AVA], HBC 10386).

58 Krasa ebd.; Katalog Monumente 1994, 19.

59 Zusammenfassung bei Fabich-Görg 2003, 50–56.

60 Der neubarocke Figurenstil besitzt ein Pendant in den im Auftrag von Herzog Ernst August von Cumberland von Heinrich Natter gestalteten Statuen der Vorfahren des Schloßherrn, Kurfürst Ernst August, 1886 (aufgestellt in der großen Halle von Schloß Cumberland, vgl. Spitzbart 1991, 101–104).

61 Siehe Türken (Bd. 2, Kap. 1).

62 Czeike 1972, 77–79; Planner-Steiner / Eggert 1978, 43f.

63 Ursprünglich waren für den Festsaal in den zehn schmalen Wandflächen zwischen den Pfeilern Darstellungen von Wolfgang Laz, Johann Cuspinian, Gerhard van Swieten, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Raphael Donner, Heinrich Füger, Joseph von Sonnenfels, Ludwig van Beethoven, Peter Frank und Franz Grillparzer vorgesehen, vgl. Weiß 1883, 47.

64 Springer 1979, 459.

65 Wien, ÖNB, BA, Pk 272, 234.

66 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 90.343; vgl. Fabich-Görg 2003, 10 (Abb.).

67 Holy 2002, I, 127–130, Abb. 133, 140; IIa, 162–165; IIb, Kat.-Nr. 108–113.

68 Ebd., Kat.-Nr. 111.

69 Diese beiden markanten Daten bilden die Grundlage der Thematik der Gruppen VI und IX des „Kaiserhuldigungsfestzuges" (1908), vgl. Grossegger 1992, Abb. 87, 95.

70 Czeike 1972, 66f.

71 Ebd., 90–93; Planner-Steiner / Eggert 1978, 45f.; Kitlitschka 1981, 43.

72 Czeike ebd., 90; Planner-Steiner / Eggert ebd., 45; Kitlitschka ebd., 42f.

73 Häusler 1991, 41; ausführlich: Krasa-Florian 2007, 155f., Abb. 30.

74 Detailliert zum Programm: Weiß 1883, 47f.

75 Katalog St. Stephan 1997, 345, Nr. 6.59.2 (mit Abb.).

76 Vgl. die Konzeption von Zumbuschs Maria-Theresia-Denkmal (siehe Maria Theresia, Bd. 1, Kap. 3).

77 Inv.-Nr. 43.605/1 und 2, vgl. Krasa-Florian 2007, 157.

78 Dieser Figur sind die Personifikationen der „Treue" und der „Gerechtigkeit" (siehe Skulpturenprogramm des Rathauses) sowie ein Pelikan als Symbol der Liebe zugeordnet; vgl. Czeike 1974, 96 (Abb.), Kitlitschka 1981, 85 bzw. Wien, ÖNB, BA, L 4796-D.

8 NIEDERÖSTERREICHS ANSPRUCH AUF DIE ROLLE ALS „KERNLAND" ÖSTERREICHS

1 Felder 2002, 18f.; Sked 1993, 99f.

2 Röhrig 1972, 67f., 139. Im Jahr 1889 wurde der Erzherzogshut von Richard Fallenböck in Tempera auf Papier dargestellt (St. Pölten, NÖ. Landesmuseum, Inv.-Nr. 4639).

3 Bruckmüller 1996, 107.

4 Ludwig 1936, 61–64.

5 Wacha 1976 II, 624.

6 Ebd.

7 Inv.-Nr. GM 426, Katalog Leopold 1985, 308f., Nr. 324 und 325 (mit Abb.); Katalog Jagdzeit 1996, 29, Nr. 2.9 (mit Farbtafel); Katalog Zeichenstein 2000, 166, Nr. 103.

8 Inv.-Nr. GM 568; vgl. Katalog Zeichenstein ebd., 166, Nr. 102.

9 Inv.-Nr. 6150; vgl. Kristan 1996, 31f., Nr. 4.

10 Katalog Zeichenstein 2000, 167f., Nr. 106.

11 Privatbesitz, um 1850; ebd., 171, Nr. 112.

12 Katalog Leopold 1985, 306, Nr. 319 (mit Abb.); Katalog Zeichenstein ebd., 167, Nr. 105.

13 Katalog Leopold ebd., 305f., Nr. 318 (mit Abb.); Katalog Zeichenstein ebd., 168, Nr. 107.

14 Lithographie, Klosterneuburg, Stiftsmuseum, Inv.-Nr. DG 141; Katalog Zeichenstein ebd., 169, Nr. 108.

15 1842, heute im Burgrestaurant am Leopoldsberg, Rittersaal; vgl. Tanzwirth 1999, 114–118, Abb. 63; Katalog Leopold 1985, 306f., Nr. 321 (mit Abb.); Katalog Zeichenstein ebd., 170, Nr. 110 (Bleistift auf Rötel; Klosterneuburg, Stiftsmuseum, Inv.-Nr. OG 2).

16 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 143.902; Katalog Leopold ebd., 304, Nr. 315, Abb. 62; Tanzwirth ebd., 118, Abb. 66.

17 Linz/D., OÖ. Landesmuseum, Sammlung Kastner, Inv.-Nr. 820-1-Ka 130; vgl. Katalog Leopold ebd., 304f., Nr. 317 (mit Abb.); Schultes 1997, 381, Nr. 290.

18 Katalog Lithographie 1988, Nr. 19, Abb. 9; Katalog Zeichenstein 2000, 170f., Nr. 111.

19 Im Besitz der Raiffeisen Zentralbank Österreich AG (Koschatzky 2001, 62f., Nr. 27).

20 Kitlitschka 1984, 46f.

21 Seeger 1997, 310f.

22 Klosterneuburg, Stiftsarchiv, Pz 211; vgl. Seeger ebd., 298–300, Abb. 2.

23 Seeger ebd., 300.

24 Ebd., 302.

25 Röhrig 1972, 93f.; Kitlitschka 1984, 67; Seeger ebd., 298, Anm. 7.

26 Seeger ebd., 313.

27 Reißleithner 1856, 3–6.

28 Darstellung, wie der Heilige den ersten Ablaß von Christus erhält, als Anspielung auf den „Strafnachlaß" (Reißleithner 1856, 11) Franz Josephs.

29 Reißleithner ebd., 12; Kitlitschka 1984, 43f.

30 Kitlitschka ebd., 44; vgl. Reißleithner ebd., 6: „(…) Einen Zeugen von diesem geschichtlichen, folgenschweren Ereignisse (der Schlacht [W.T.]) hat Jedenspeigen noch in seiner Mitte. (…)".

31 Reißleithner ebd., 7f.; Kitlitschka ebd., 44.

32 Reißleithner ebd., 10.

33 Ebd., 11.

34 Kitlitschka 1984, 44.

35 Reißleithner 1856, 13; vgl. Kitlitschka ebd.

36 Kitlitschka ebd.

37 Das Rudolf-von-Habsburg-Denkmal beim Friedhof in Stillfried (vgl. Millenkovich-Morold 1914, 29–31 [mit Abb.]) ist ein Block aus Salzburger Marmor von 2,5 m Höhe, bekrönt von einem Adler; Inschrift auf der Vorderseite: „Zum Andenken an den Sieg des Kaisers Rudolf von Habsburg am 26. August 1278. Gewidmet von den Gemeinden Stillfried und Grub.", Rückseite: „Zur Erinnerung an das Re-

gierungsjubiläum Sr. Majestät des Kaisers Franz Josef I. 1848–1898". Offensichtlich erfolgt hier eine Verbindung zwischen der (historischen) Marchfeldschlacht und dem (gegenwärtigen) Kaiserjubiläum.

38 Kitlitschka 1984, 87f.; Dehio Niederösterreich 2003, 2531.

39 Wien, ÖNB, BA, 499.371-B.

40 Inv.-Nr. 2856; vgl. Katalog Gott erhalte 1990, 15, 32, 84f., Nr. 19; Hülmbauer 1992, 202; Frodl 2002, 341f., Nr. 81.

41 Katalog Gott erhalte ebd., 32.

42 Wien, HHStA, Staatskanzlei, Wissenschaft und Kunst, Karton 8, fol. 452f. (freundliche Mitteilung von Dr. Selma Krasa, Wien).

43 Vgl. „Wiener-Feiertags-Blätter" 1. Jg., Nr. 10 vom 29. Mai 1858; „Leipziger Illustrierte Zeitung" 16 (1851), 41f.

44 Katalog Gott erhalte 1990, 32; vgl. Johann Ladislaus Pyrker, Bilder aus dem heiligen neuen Bunde und Legenden, Wien [3]1847, 208–211 (zum hl. Severin).

45 Prag, Agneskloster (Nationalgalerie), Inv.-Nr. O 5231; vgl. Blažíčková-Horová 1998, 157, Nr. 107; Katalog Prag 2002, 42, Nr. 62.

46 Eggendorfer / Krug / Stangler 2006, 241, 244: Verschollen ist die von Joseph Klieber geschaffene monumentale Skulpturengruppe (einst auf der Attika), 1906 abgetragen; in Privatbesitz Entwurfsvarianten zur Attikagruppe (1838), Bindenschild und Fünfadlerwappen im Zentrum.

47 1845, St. Pölten, NÖ. Landesmuseum, Inv.-Nr. 11.888/a,b.

48 R. Baljöhr, Johann von Spillenberger 1628–1679, Weißenhorn 2003, 224f., Nr. M 11, Abb. 11.

49 Missong 1948, 63; Kristan 1986, Abb. 93–95; Eggendorfer / Krug / Stangler 2006, 252, 254.

50 Grundsätzlich: Katalog Babenberger 1976, 664–670.

51 Bruckmüller 1996, 99.

52 Ebd., 169; vgl. M. Niederkorn-Bruck, Der heilige Koloman: der erste Patron Niederösterreichs (Studien und Forschungen aus dem Niederösterreichischen Institut für Landeskunde 16), Wien 1992.

53 Dehio Niederösterreich 1990, 1130.

54 Kitlitschka 1984, 73.

55 P. Buberl, Die Kunstdenkmäler des Zisterzienserklosters Zwettl (Österreichische Kunsttopographie 29), Baden/W. 1940, 151, 369; zu dem in der Wiener Albertina verwahrten und Karl Jobst zugeordneten Entwurf für das Altarbild (Az M. 105 / U. 7 / 4613) vgl. Holy 2002, IIa, 150, Kat.-Nr. 104, 105; IIb, Kat.-Nr. 104, 105.

56 Krug 2003, 8.

57 Ein Werk gleichen Namens erschien in acht Bänden in Wien 1877–1916.

58 Föttinger 1951, 89–101; Lechner 1964, 43f.

59 Z.B. 47. Section: Steinfeld/Neunkirchen (Wien, ÖNB, BA, 54.091-B).

60 Lithographie: Wien, ÖNB, BA, NB 203.673-C.

61 Bd. 1–18, mit 15 lithographierten Karten und 428 lithographischen Ansichten; vgl. Lechner 1964, 42f.; Nebehay / Wagner I (1981), 177–195, Nr. 135.

62 Bd. 3, Wien 1824, 22f.

63 S. 1.

64 St. Pölten, NÖ. Landesmuseum, Inv.-Nr. 6536/1–40; vgl. Feuchtmüller 1975.

65 Vgl. Krug 2003, 33.

66 Krug 2003, 54. Der entsprechende Entwurf Wilhelm Seibs (Wien, ÖNB, BA, 80.408-A) zeigt eine

bekrönende Figur mit erhobenem Schwert in der Rechten in offensichtlicher Rezeption des Hermann-Denkmals Joseph Ernst von Bandels (1875). Von Franz Metzner (1870–1919) ist für 1904 ein Entwurf für ein Nibelungen-Denkmal in Wien belegt, von dem nur die Figur Rüdigers ausgeführt wurde, die 1968 nach Neugablonz (Bayern) gelangte, vgl. Slapnicka 1982, 352f. Die Brunnenanlage (Wien, ÖNB, BA, PCH 13.499-A) zeigt die Figur des stehenden Rüdiger mit einem über beide Arme gelegten Schwert.

67 Krug ebd., 54.

68 Höller 1981, 136.

69 Krug 2003, 22.

70 Ebd., 21.

71 Ebd., 25.

72 Siehe Landschaft (Bd. 2, Kap. 16).

73 Höller 1981, 207–211, Abb. auf S. 208–210.

74 Ebd., 207–211, Abb. auf S. 212–216.

75 St. Pölten, NÖ. Landesmuseum, Inv.-Nr. 6138; vgl. Krug 2003, 26 (Abb.), 29, Anm. 45.

76 St. Pölten, NÖ. Landesmuseum, Inv.-Nr. 4215; vgl. Krug ebd., 137 (mit Abb.).

77 Höller 1981, 237, Abb. auf S. 240.

78 Eggendorfer / Krug / Stangler 2006, 261f.

79 Steininger 1992, 119. Ihren Anfang nahm die Sammlung des Stadtmuseums 1824, als der damalige Bürgermeister von Wiener Neustadt, Felix Mießl, beschloß, das „Antiquitäten Cabinet" im Rathaus vom städtischen Beamten Ferdinand Carl Boeheim unter Anleitung des kunstsinnigen Magistratsrates Johann Nepomuk Fronner ordnen und inventarisieren zu lassen. Die Aufstellung der Museumsgegenstände erfolgte ein Jahr später im Rathaus und wurde von den beiden genannten Beamten vorgenommen.

80 Steininger ebd., 119f.

81 Ebd., 120f.

82 Ebd., 122. Die dekorative Malerei der Säle mit den Sammlungen ist insofern kennzeichnend, als diese im unendlichen Rapport das Monogramm Franz Josephs, das Kaiserwappen und das niederösterreichische Landeswappen zeigen.

83 Ebd., 122f., 125–127.

84 Katalog Landesmuseum 2000, 8.

85 Steininger 1992, 127; Katalog Landesmuseum ebd.

86 M. Vancsa, Führer durch die Schausammlungen des Niederösterreichischen Landesmuseums, Wien 1911, 2f., zitiert nach: Katalog Landesmuseum ebd., 9.

87 Grundlegend: Lechner 1964.

88 Kitlitschka 1984, 11.

89 Ebd., 68f.

90 Statuten des christlich-religiösen Kunst-Vereines in Nieder-Oesterreich, Wien 1886, o.S., vgl. Kronbichler / Kronbichler-Skacha 1984, 10.

91 Vgl. das Museum Carolino Augusteum in Salzburg (siehe Salzburg, Bd. 2, Kap. 10).

92 Kronbichler / Kronbichler-Skacha 1984, 9f.

93 Aquarell, St. Pölten, Diözesanmuseum; Kronbichler / Kronbichler-Skacha ebd., 101, Nr. 147, Abb. 90.

94 Wien, ÖNB, Cod. min. 65.

95 Die Medaillen aus der Regierungszeit Sr. Apostolischen Majestät des Kaisers Franz Josef I. von Oesterreich, Bd. 1, Wien 1894, 2, Nr. 3*, Taf. I, Nr. 3; Kronbichler / Kronbichler-Skacha 1984, 103f., Nr. 150.
96 Kronbichler / Kronbichler-Skacha ebd., 105, Nr. 151, Abb. 92.
97 Klingenböck / Scheutz 2003; Dehio Niederösterreich 2003, 2113.
98 St. Pölten, Stadtmuseum, Inv.-Nr. VIII/16; Wien, ÖNB, BA, Pk 3003, 276 bzw. 196.281-B; vgl. Das Institut Beatae Mariae Virginis der Englischen Fräulein in St. Pölten. Festschrift, St. Pölten 1905, 62f.
99 St. Pölten, Stadtmuseum, Inv.-Nr. VIII/15.
100 Dimmel / Heintschel 1995, 210.
101 Wien, ÖNB, BA, 60.902; Dehio Niederösterreich 1990, 1346.
102 Dehio Niederösterreich ebd., 1230; Dimmel / Heintschel 1995, 212f.
103 Dimmel / Heintschel ebd., 213.
104 Ebd., 211.
105 Dehio Niederösterreich 1990, 1230.
106 Ebd., 1064; zudem wurde 1908 im Vereinspark ein Kaiser-Franz-Joseph-Jubiläumsdenkmal errichtet (ebd.).
107 Dimmel / Heintschel 1995, 209.
108 Ebd.
109 Ebd., 207.
110 Vgl. Hamerlings Versepos „Germanenzug" (Wien 1864).
111 Dimmel / Heintschel 1995, 217, Abb. 61–63; Dehio Niederösterreich 1990, 998.
112 Kipper 2002, 30.
113 Gutkas 1974, 340.
114 Grundsätzlich: Albert Starzer, Geschichte der landesfürstlichen Stadt Korneuburg, Korneuburg 1899; Frodl 2002, 229f., Nr. 55; Reschenhofer 2005.
115 Kitlitschka 1984, 78f.; Frodl ebd., 230f., Nr. 56.
116 Kitlitschka ebd., 29f.
117 Starzer 1899, 288; Poch-Kalous 1970, 216; Kitlitschka ebd., 29f.
118 Starzer ebd., 290, Taf. VIII.
119 Ebd., 293, Taf. IX.
120 Kitlitschka 1984, 31.
121 Dehio Niederösterreich 1990, 626.
122 Kitlitschka 1984, 27f.

9 OBERÖSTERREICH ZWISCHEN KIRCHLICHER REAKTION UND BÜRGERLICHER EMANZIPATION

1 Felder 2002, 32f.
2 Wien, ÖNB, BA, H 396-E.
3 Katalog Ansicht 2000, 19.
4 Schwarz 1977, 34f.
5 Zibermayr 1933, 107–109.
6 Zum „Gedächtnisort" Salzkammergut: Hellmuth 2005.

7 Linz/D., OÖ. Landesmuseum, Inv.-Nr. OA I 302/4, vgl. Katalog Ansicht 2000, 43.

8 Katalog Ansicht ebd., 21.

9 Ebd., 22f.

10 Ebd., 25.

11 Um 1850/1860, Linz/D., OÖ. Landesmuseum, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. OA III 270/2, drei Farblithographien nach einer Zeichnung von Fritz Reinhold; vgl. ebd., 150f.

12 Z.B. Giordani 1962, Abb. 177, vgl. hier auch das anonyme Aquarell „Innkreis" (um 1840) mit Innviertler Orten und volkstümlichen Szenen (Linz/D., OÖ. Landesmuseum, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. OA III 234/2 [Katalog Ansicht ebd., 56f.]).

13 Zur Frage der Ortswahl des Dombaues: Wacha 1976 III, 174–176.

14 Schmidt 1964, 76f.; grundsätzlich zur Funktion und Architektur: Ebner / Würthinger 1999; Frodl 2002, 203f., Nr. 22.

15 Cole 2003, 301.

16 Vgl. Oberchristl 1923; Oberchristl 1924; Prokisch 1984 II, 152; Schicklberger / Prokisch 1995, 7, 9; Furtner 1997, 51–65; zusammenfassend: Katalog Kirche Oberösterreich 1985, 249–263; E. Voglhuber, Linz. Maria-Empfängnis-Dom. Diözese Linz – Dekanat-Mitte – Oberösterreich, Passau 2004, 10–19.

17 Siehe Dynastie und Kirche (Bd. 2, Kap. 4).

18 Schicklberger / Prokisch 1995, 10.

19 Ebd., 22f.

20 Heute durch das „Christkönigsfenster" ersetzt, vgl. ebd., 24f.

21 Ebd., 11. Das von der Familie Starhemberg gestiftete Pfingstfenster im Hochchor stellt mit dem Bild des Entsatzes von Wien (1683) ein rein profanes Historienbild dar (ebd.).

22 Zitiert nach: Schmidt 1964, 83; Schicklberger / Prokisch ebd., 11; Furtner 1997, 56f.

23 Vgl. hier P. Georg Kolbs SJ „Marianisches Oberösterreich. Denkwürdigkeiten der Marienverehrung im Lande ob der Ens" (Linz/D. 1889), eine topographische und geschichtliche Darstellung der Marienverehrung in Oberösterreich (bes. S. 92–105).

24 Vgl. Schicklberger / Prokisch 1995, 50f.

25 Ebd., 26f.

26 Ebd., 12.

27 Ebd., 11–13.

28 Siehe Ursprünge (Bd. 1, Kap. 6).

29 „(…) So erfolgt mit den Domfenstern als krönendem Abschluß und gleichzeitigem Selbstkommentar zur Denkmalkirche Linzer Dom bereits im Moment ihres Entstehens ihre a-priori-Erhebung in den Rang eines Denkmales, die zugleich und nicht zufällig gerade in dieser Zeit historistisches Kunstwollen an seine Grenzen führt. (…)" (Schicklberger / Prokisch 1995, 13).

30 Ebd., 13.

31 Kristan 1986, 80, Abb. 102–105.

32 In bezug auf das OÖ. Landesmuseum dürfte die Darstellung der beiden Stifte auch darauf basieren, daß diese beiden Klöster wesentlichen Anteil an den Schätzen des Museums hatten: Die reiche Sammlung gotischer Bildwerke spendete St. Florian, die wertvolle Kollektion historischer Musikinstrumente Kremsmünster (Schmidt 1952, 321).

33 Prokisch 1984 II, 157f. Prokisch stellte in diesem Zusammenhang die Frage, ob hier unter Umständen eine Verschiebung der Akzente „vom Allgemeinen der Frühzeit zum >Einheimischen< im Laufe der

zweiten Jahrhunderthälfte" stattfand, zumal alle diesbezüglichen Ausstattungselemente der Zeit um 1900 angehören und ab 1894 fast schlagartig vorwiegend oberösterreichische Künstler herangezogen wurden (Josef Ignaz Sattler, Ludwig Linzinger); vgl. Prokisch 1984 II ebd., 158.

34 Aufstellung 1906–1907, Pläne von Friedrich von Schmidt und Georg von Hauberisser. Ausführung: Bildhaueratelier Georg Schreiner aus Regensburg; vgl. Prokisch 1984 II ebd., 43f.

35 1907 von Ludwig Linzinger, Linz/D.; vgl. ebd., 54.

36 1890, Holzfachschule Hallstatt unter der Leitung von Direktor Göbel; vgl. ebd., 92.

37 Wahrscheinlich in das letzte Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts zu datieren; vgl. ebd., 298.

38 1897 Entwurf zum Hochaltar von der Firma Göbel (Hallstatt); im Jahr 1904 wurde der neue Hochaltar von der Holzfachschule Hallstatt unter Leopold Pölleritzer ausgeführt; vgl. ebd., 311–314.

39 1892 von Ludwig Linzinger aus Linz; vgl. ebd., 392.

40 Hans Schrams allegorisches Deckengemälde im Festsaal der Linzer Sparkasse (Anfang der neunziger Jahre) ist ebenfalls stark vom Neobarock geprägt. Das Thema ist ein Lobpreis der Tätigkeit der Sparkasse in wirtschaftlicher und humanitärer Beziehung (Kitlitschka 1981, 190). Auf die allegorisch visualisierte Bedeutung der Sparkasse nimmt auch der 1908 von Maximilian Liebenwein angefertigte Bilderzyklus für den Sitzungssaal der Allgemeinen Sparkasse in Linz Bezug; vgl. „Aus dem Stadtmuseum Linz" 236/1982; Katalog: Maximilian Liebenwein. Ein Maler zwischen Impressionismus und Jugendstil, Linz/D., OÖ. Landesmuseum, Weitra 2006, 70–78, Abb. 91–101. Der repräsentative Anspruch des Wirtschaftsbürgertums fand auch in dem zwischen 1896 und 1898 von Hermann Krakkowitzer erbauten Linzer Kaufmännischen Vereinshaus (Landstraße 49) Ausdruck. In dem an den Festsaal anschließenden Bildersaal stellen drei Gemälde den Segen des Handels dar (Georg Drah, 1898 [Thaler / Steiner 1986, 178, Abb. 250]).

41 Vgl. Schmidt 1964, 141–143; Prokisch 1984 II, 164f.; III, Abb. 489, 490.

42 Prokisch ebd. II, 269–273, Wien, ÖNB, BA, 600.115-B.

43 Ebd. I, 300.

44 Schmidt 1952, 312.

45 Prokisch 1984 I, 300.

46 Zitiert nach: ebd., 302.

47 Schultes 2002, 44f. Das Konvolut an originalen Handzeichnungen für dieses Werk liegt im OÖ. Landesmuseum (vgl. Schultes 2002, Abb. 32–36), die deutlich zeigen, mit welcher Präzision die Brüder Jobst die Zeichnungen zu den gotischen Altären Oberösterreichs anfertigten (vgl. Holy 2002, I, 79–81, Abb. 25–27). Hier sind detaillierte Ansichten sämtlicher Details der Schreinarchitektur enthalten. Ein berühmtes Aquarell (mit Deckfarben) Rudolf von Alts (1855) zeigt den Altar von St. Wolfgang vor seiner Restaurierung 1856–1862 (Linz/D., OÖ. Landesmuseum, Inv.-Nr. 820-1-Ha II 11.150 [Sammlung Pierer]; Schultes 1995, 34f., Nr. 14; Katalog Ostarrîchi 1996, 329–331, Nr. 10.5.23 [mit Abb.]; Koschatzky 2001, 213, Abb. 112; Schultes 2002, 44, Abb. 31), vgl. hier auch ein Aquarell Rudolf von Alts, „Der Flügelaltar von Hallstatt" (1847, Privatbesitz?); vgl. Schultes 2002 ebd., 43, Abb. 30.

48 Katalog Zeichenstein 2000, 150f. (mit Lit.).

49 Führer Kremsmünster 1977, 149f., Abb. 70; vgl. Bertele-Grenadenberg 1977, 46, Nr. 180, Abb. 65.

50 Inv.-Nr. Ha 7910, Ha 7911; vgl. Katalog Rint 1968, 187; Führer Kremsmünster ebd., 150.

51 Bertele-Grenadenberg 1977, 73, Nr. 143, Abb. 116.

52 Doberer 1977, 278, Abb. 145, 146.

53 Führer Kremsmünster 1977, 141, Abb. 63; Katalog Ostarrîchi 1996, 253f., Nr. 10.1.05 (mit Abb.). In die-

se Richtung geht auch ein Temperabild aus dem frühen 17. Jahrhundert (Stift Kremsmünster, Stiftssammlungen, Inv.-Nr. 1107; vgl. Katalog Zeichenstein 2000, 150f., Nr. 77).

54 Prokisch 2001, 156f., Abb. 4.

55 Führer Kremsmünster 1977, 150.

56 Schicklberger / Prokisch 1995, 108f. In der daneben dargestellten Prozession von Benediktinern tragen die Dargestellten die Gesichtszüge von Konventualen des Stiftes; ähnlich auch im „Florian-Fenster" des Linzer Domes, vgl. ebd., 112f.

57 Z.B. Franz Kurz CanReg, Beiträge zur Geschichte des Landes Oesterreich ob der Enns, Leipzig 1805–1808. Nicht zuletzt holte sich Erzherzog Johann bei Kurz Rat (Wiesflecker 1982, 59; anläßlich eines Besuches Johanns in Linz überreichte ein Landwirt aus Damberg, Matthias Altmann, dem Erzherzog sein Manuskript mit der Hexameterdichtung „Oberösterreichisches Georgicon", das die Freuden der Feldbestellung schildert. Johann ließ es auf seine Kosten 1845 in Wien drucken [Schmidt 1952, 297]).

58 München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, WAF, Inv.-Nr. B II 137.

59 Feuchtmüller 1970, 70, 72, 142.

60 Ebd., 142; Birke 1988, 222, Nr. 41, Abb. 751.

61 Schmidt 1952, 298.

62 Ebd., 325.

63 Wien, Albertina, Inv.-Nr. ÖK-GM, S. 48; lithographiert von Koch, gedruckt von Sebastian Minsinger in München (1851); vgl. Weigmann 1906, 246 (Abb.); Katalog Babenberger 1976, 714f., Nr. 1229; Kristan 1996, 32–35, Nr. 5.

64 Zitiert nach: A. Nicoladoni, Moritz von Schwind und seine Beziehungen zu Linz, in: Linzer Tagespost 1904; vgl. Weigmann ebd., 545f.

65 Weigmann ebd., 246f. (Abb.), 545f.; Schmidt 1952, 338f.; Wied 1977, 450, Abb. 402.

66 Ulm 1983, 11, 15f.

67 Ebd., 20.

68 Ebd., 28.

69 Zitiert nach: Jungmair 1931, 4.

70 Schmidt 1952, 327f.

71 Jungmair 1931, 9f.

72 Zusammenfassend zur Kunstpolitik in Linz im 19. Jahrhundert: Mayrhofer / Katzinger 1990, 218, 226f.

73 Prokisch / Dimt 1995, 11.

74 Ebd., 13, 19–23.

75 Zitiert nach: ebd., 25.

76 Ebd., 25f., Abb. 29a.

77 Ebd., 26.

78 Ebd., 26, Abb. 29 b, c.

79 Ebd.

80 Ebd., 30.

81 Strnadt 1886, 66–87.

82 Prokisch / Dimt 1995, 30, Abb. 34.

83 Ulm 1983, 28f.

84 Prokisch / Dimt 1995, 30.
85 Ebd., 30, Abb. 35.
86 Ebd., 30, Abb. 36.
87 Ebd., 30, Abb. 37.
88 Im „Waffensaal" des OÖ. Landesmuseums sind Wappen berühmter oberösterreichischer Adelsgeschlechter dargestellt (ebd., 33, Abb. 55).
89 Ebd., 32.
90 Ebd.
91 Ebd., 32f., 41f., 95, Nr. 101.1–4, Abb. 41a–d.
92 Ebd., 37, 42f.
93 Prokisch 1996, 165; Dehio Mühlviertel 2003, 419.
94 Zusammenfassend: Wied 1977, 357, Abb. 303; Slapnicka 1982, 349f.; Prokisch ebd., 353f., Nr. 2.26; Stifter Orte 2005, 57.
95 Gerbel 1998, 305f.
96 Vgl. die ähnliche Situation in Zusammenhang mit den Denkmälern für Joseph II. (siehe Joseph II, Bd. 1, Kap. 4).
97 Gerbel 1998, 311–313.
98 Der darin manifeste Naturbezug kommt in einer Sonderform, dem „Naturdenkmal", besonders zum Ausdruck, vgl. die Granitblöcke als Andenken an den berühmten Naturforscher Leopold von Buch (1774–1853) in Großraming (Pechgraben), nach 1856.
99 Vgl. Slapnicka 1982, 351; Schreiner 1992, 479, Abb. 518; Stifter Orte 2005, 13.
100 Ausführlich: Záloha 1979; weiters: Slapnicka ebd., 350f.; Stifter Orte ebd., 18f.; Wien, ÖNB, BA, 50.195-B; vgl. das Grab Stifters auf dem Linzer Barbara-Friedhof, Obelisk, 1871 entstanden (vgl. Stifter Orte 2005, 58).
101 Wien, ÖNB, BA, 213.871-C.
102 Stifter Orte 2005, 29.
103 Slapnicka 1982, 352–354; Thaler / Steiner 1986, 287; Prokisch 1996, 354–356. Franz Thalmayrs „Festschrift zur Enthüllung des Stelzhamer-Denkmales in der Stadt Ried i. I." (Ried/I. 1911), 28f., rühmt Stelzhamer als „originellste(n) und getreueste(n) Vertreter der heimischen Volkspoesie".
104 ÖBL 3 (1965), 203f.
105 Dunzinger 1949, 24; vgl. Kaltenbrunner 1835, VI: Anlaß seiner (Kaltenbrunners [W.T.]) Dichtungen sei „(…) das hohe, heilige Gefühl der Vaterlandsliebe. (…)".
106 Slapnicka 1982, 356.
107 S. XVII.
108 Abgedruckt in Kaltenbrunner 1835, 10–13.
109 Ebd., 11.
110 Ebd., 12f.
111 Ebd., 60–69.
112 Ebd., 250–257. Auf dieses Ereignis nehmen sowohl das Bild „Der Kanonier von Ebelsberg" von Ludwig Haase (1827–1907) [I. Pichler OPraem / H. Erzlstorfer / R. Mair, Schlägler Gemäldekatalog (Schlägler Schriften 9), Linz/D. 1987, 190, 193 (Abb.), Nr. 260] als auch das entsprechende Pendentifmedaillon in der „Ruhmeshalle" des Wiener „Arsenals" (siehe Arsenal, Bd. 1, Kap. 10) Bezug.
113 Thaler 1999, 553, Abb. 746; vgl. hier auch das Kriegerdenkmal (1909) am Ebelsberger Fadingerplatz

zum Gedenken an die Ereignisse des Jahres 1809, ein Steinobelisk von einem Doppeladler bekrönt (ebd., 488f., Abb. 682).

114 Dehio Mühlviertel 2003, 233f.

115 Prokisch 1993, 291.

116 Ebd., 292.

117 Wiener Kunsthandel; vgl. Holy 2002, I, 129, Abb. 135; IIa, 219, Nr. B. 10; IIb, Kat.-Nr. 154.

118 M. 104/U. 6/4561; vgl. ebd., IIa, 219, B. 10; IIb, Kat.-Nr. 155.

119 Prokisch 1993, Abb. 18–21, zum Denkmal Werndls siehe Denkmalkult (Bd. 2, Kap. 5).

120 Ebd., 293f., Abb. 22–24.

121 Die Enthüllung des Fensters am 30. Oktober 1893 bot der Bürgerschaft Anlaß zu patriotischen Kundgebungen; vgl. ebd., 300.

10 Der Mythos vom „schönen Land" Salzburg

1 Eine „Landtafel", geschaffen 1620/1622 von Christoph Müller und Samuel Mayr (Salzburg, Land Salzburg, Inv.-Nr. 111130016; Katalog Paris Lodron 2003, 217, Nr. 2.1.3. [mit Abb.]), verzeichnet die Stände des Landes mit ihren Wappen und „verbildlicht" so die politische Verfassung des alten Erzstiftes Salzburg. Diese Tafel sollte angesichts des beginnenden Dreißigjährigen Krieges „(…) die gemeinsame Identität der Teile des Landes ins Bewußtsein rufen. (…)" (ebd., 217).

2 Hoffmann 1981, 220; grundsätzlich: Barth-Scalmani / Kuprian / Mazohl-Wallnig 1997, 52; Bruckmüller 1997 II.

3 Dopsch 1995, 101. Dieses Faktum wurde in der Folge bei diversen Jubiläen reflektiert, etwa beim 600jährigen Jubiläum Radstadts am 1. August 1886, bei dem ein Festwagen die „Austria" darstellte, wie sie das Land Salzburg zu sich aufnimmt, vgl. A. Winkler, Festschrift zum 600jährigen Stadt-Jubiläum der Stadt Radstadt am 1. August 1886, Salzburg 1886, 31, Nr. 15. Anläßlich dieses Festzugs wurde auch ein Gedenkstein für den gebürtigen Radstädter Komponisten Paul Hofhaimer (Hofheimer) [1459–1537] enthüllt (ebd., 30, 32).

4 Grundlegend: Ammerer / Weiß 2005.

5 Fuhrmann 1991, 1596.

6 Hermann 1991, 1896.

7 „Juvavia" war auch der Name eines Salzburger Vereins für die Wahlen zur konstituierenden deutschen Nationalversammlung in Frankfurt/M. An der Spitze stand unter anderem der Redakteur der „Salzburger Zeitung", Ludwig Mielichhofer, vgl. Hoffmann 1981, 262; Haas 1988, 697f.

8 Hoffmann 1994, 16f.

9 Lithographie von Sebastian Stief (Wien, ÖNB, BA, NB 501.487-C).

10 Vgl. die Lithographie (und Radierung) „Spitze des Gross-Venedigers" von Franz Pracher (gedruckt bei Josef Hafner in Linz) in: Ignaz von Kürsinger / Franz Spitaler, „Der Groß-Venediger in der norischen Central-Alpenkette, seine erste Besteigung am 3. Sep. 1841 und sein Gletscher in seiner gegenwärtigen und ehemaligen Ausdehnung" (Innsbruck 1843) [Nebehay / Wagner II (1982), 100, Nr. 328, Blatt Nr. 1]; Erstbesteigung des Großvenedigers am 3. September 1841 („Spitze des Gross-Venedigers") mit stilisierter Sonnendarstellung und dem von den Gipfelbezwingern ausgerufenen Wahlspruch „HAUS OESTERREICH LEBE HOCH": Salzburg, SMCA, Bibliothek, Nr. 3679; Wien, Wien Museum,

Inv.-Nr. 79.524; vgl. Fuhrmann 1980, 328, Nr. 204, fig. 10; Hoffmann 1994 II, 32 (Abb.); Stalla 2001, 154, Nr. 47. Entsprechende Darstellungen mit einem Hinweis auf die Erstbesteigung sind im 19. Jahrhundert nicht selten, vgl. eine Gedächtnistafel anläßlich der Erstbesteigung des Ortler (1804), angefertigt im Auftrag Erzherzog Johanns (Andergassen 1992, 20 [Abb.]). Auch von Georg Pezolt wurde der Großvenediger im großen lithographischen Werk „Salzburg und seine Angraenzungen aus dem Bereiche der Natur, Kunst und Volksgebraeuche mit Erlaeuterungen begleitet" (von Georg Pezolt und P. Johann E. Gries OSB), Salzburg 1849–1851, behandelt, vgl. Nebehay / Wagner ebd., 424–434, Nr. 502; Katalog Salzburg 1989, 84, Nr. 152, Abb. 67.

11 Haas 1988, 680, Abb. 52 (mit einer Darstellung des Kaiser-Franz-Denkmals bei Stuhlfelden).

12 Ebd., 678.

13 Vgl. den Holzstich von Blasius Höfel (nach S. 554): „Bischof Modestus weihet im Jahre 754 die Kirche zu Althofen bei Maria-Pfarr".

14 Martin 1934, 64f., Abb. 69; Effenberger 1985, 226; Dehio Salzburg 1986, 423; Haas 1988, 680; zum Denkmal: vgl. Ignaz von Kürsinger, „Ober-Pinzgau oder: Der Bezirk Mittersill. Eine geschichtlich, topographisch, statistisch, naturhistorische Skizze (...)", Salzburg 1841, 30–34 (vgl. Nebehay / Wagner II [1982], 99f., Nr. 327). Es ist nicht einfach, die Prototypen von Kaisermonumenten dieser Art zu rekonstruieren: Ein für die Aufstellung am Rotenturmtor in Wien – aus Anlaß des Sieges über Napoleon – 1815 geplanter Obelisk (mit einem Medaillon des Kaisers und bekrönendem Doppeladler) könnte hier einen entsprechenden Ansatzpunkt bieten (Wien, HHStA, Staatskanzlei, Wissenschaft, Kunst und Literatur, Karton 10, fol. 302–307); von Bedeutung sind auch Werke wie der Obelisk am Franzensberg in Brünn (1818) von Alois Ludwig Pichl.

15 Martin ebd., 65.

16 Eisengußtafel an der Südseite mit der Inschrift „Die dankbaren Mittersiller", vgl. ebd., 65.

17 Kaiser Ferdinand befahl mit Entschließung vom 17. April die Errichtung des Monuments; Enthüllung am 27. August 1837; nach Martin ebd., 65, veranlaßte Kürsinger die Gemeindevorsteher von Mittersill an jener Stelle, wo Kaiser Franz das Tal überblickte, ein Denkmal zu errichten. Das Monument befindet sich heute am westlichen Ortsende von Stuhlfelden.

18 Wien, ÖNB, BA, L 25.171-C.

19 Effenberger 1985, 226 (Abb.); Dopsch / Spatzenegger II/2 (1988), 680, Abb. 52; vgl. eine Lithographie (bezeichnet unten mit „Kaiser Franz Monument bey Mittersill.", links unten mit „Nach d. Natur gez. v. Rullensberger." und rechts unten mit „Gedr. bei J Oberer in Salzburg") im Salzburger SMCA (Inv.-Nr. 5461/49).

20 Z.B. Kaiser-Franz-Joseph-Denkmal in Ferlach (siehe Kärnten, Bd. 2, Kap. 15); Ludwig I. verwendete für den Grundstein der „Walhalla" bewußt Untersberger Marmor (Traeger 1987, 51, 85).

21 Lithographie gedruckt bei Szakmárij; Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 91.343.

22 Puchalski 2000, 77f.

23 Langewiesche 2000, 98.

24 Dehio Salzburg 1986, 32, vgl. Wien, ÖNB, BA, L 33.952-C.

25 Um 1850; Salzburg, SMCA, Inv.-Nr. 726/49; vgl. Fuhrmann 1980, 311, Nr. 160, Taf. 69.

26 Bd. 9, Darmstadt 1851, Nr. 50.

27 Dehio Salzburg 1986, 267.

28 Ebd., 294.

29 Wien, ÖNB, BA, L 39.499-B; vgl. ebd., 259.

30 Betreffend die Errichtung dieses Denkmals wendete sich die Leitung des dortigen Denkmal-Komitees an die k.u.k. Zentralkommission mit der Bitte um Unterstützung: Wien, Kriegsarchiv, Militärkanzlei Franz Ferdinand (MKFF), Karton 161, Akt Nr. K 354 ex 1911.

31 Barth-Scalmani / Kuprian / Mazohl-Wallnig 1997, 50f.

32 Dehio Salzburg 1986, 194 (fälschlich 1910 als Datum der Fertigstellung angegeben).

33 Wien, ÖNB, BA, 114.783-A und 131.517-STE; M. Ringlschwendtner, bearb. von H. v. Wörndle, Anton Wallner und die Blutzeugen aus dem Yseltale (Anno Neun XXV und XXVI), Innsbruck 1910, 66 (Abb.).

34 Fraungruber (1910).

35 Vgl. Dehio Tirol 1980, 512; M. Ringlschwendtner, bearb. von H. v. Wörndle, Anton Wallner und die Blutzeugen aus dem Yseltale (Anno Neun XXV und XXVI), Innsbruck 1910, 34 (Abb.).

36 Dehio Salzburg 1986, 440.

37 Vgl. Köfler 1980.

38 Salzburg, SMCA; vgl. Dopsch / Spatzenegger II/2 (1988), Abb. 45.

39 Dehio Salzburg 1986, 124; eine Serie von sechs Fotografien und Entwürfen befindet sich im Salzburger SMCA (Hinweis Nikolaus Schaffer, SMCA), alte Ansicht des Denkmals: Wien, ÖNB, BA, 192.882-A. Nach Buberl 1927, 211, wurde das Monument für Josef Struber 1896 geschaffen; grundsätzlich: Hoffmann / Urbanek 1991, 313–321 (mit Lit.). In Pfarrwerfen (Ortsmitte) befindet sich das 1911 errichtete Denkmal für Peter Sieberer, der am Paß Lueg im Jahr 1809 kämpfte (Dehio Salzburg ebd., 299).

40 Dehio Salzburg ebd., 455.

41 Schwarz 1977, 12.

42 Zitiert nach: Dopsch / Hoffmann 1996, 413.

43 Schwarz 1977, 14.

44 Hoffmann 2002, 14. Während also die Salzburger Landschaften mit der für viele Künstler typischen Ausdrucksweise teils idealisiert, teils heroisiert dargestellt wurden, verlor die Stadt selbst mit ihrem barocken Prunk für künstlerisch Interessierte immer mehr an Bedeutung (Schöler 2003, 148).

45 Zusammenfassend: Bruckmüller 2005.

46 Schwarz 1977, 14; zu Schultes' Salzburg-Reise: Schöler 2003, 95f.

47 Ammerer / Kramml / Veits-Falk / Weiss 2003, 92–94.

48 Vgl. Schwarz 1977, 14f.; Hoffmann 2002, 14; vgl. hier auch Vierthalers Werk „Geographie von Salzburg" (1796).

49 Zitiert nach: Hoffmann 1994, 18; Hoffmann 2002 ebd., 17; Dopsch / Hoffmann 1996, 415; vgl. Weidenholzer 1997, 55.

50 Schöler 2003, 148.

51 Hoffmann 1994, 17; Dopsch / Hoffmann 1996, 414f.; Hoffmann 2002, 14; Ammerer / Kramml / Veits-Falk / Weiss 2003, 109f.

52 Zitiert nach: Hoffmann 1994 ebd., 19; Hoffmann 2002 ebd., 17. Von Hugh Dycke Acland (1791–1834) stammt eine braun und grau lavierte Bleistiftzeichnung (1814), die Salzburg vom Mönchsberg aus zeigt (Salzburg, SMCA, Inv.-Nr. 108/58); vgl. Fuhrmann 1963, 35, 324, Nr. 101, Taf. 66. Joseph August Schultes bezeichnete 1804 den Mönchsberg nicht ohne Grund als „(…) schönste(n) englische(n) Garten, den sich irgend eine üppige Phantasie schaffen kann. (…)" (zitiert nach: Schöler 2003, 142).

53 Schwarz 1977, 15.

54 Wien, Albertina, Inv.-Nr. 25.354; Fuhrmann 1963, 325f., Nr. 105, Abb. 38.

55 Hoffmann 2002, 19f. Noch im „Kronprinzenwerk" wird diese bekannte Ansicht als Einleitungsillu-

stration zum Kapitel über die Salzburger Kunst präsentiert: Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, Bd. Oberösterreich und Salzburg, Wien 1889, 499.

56 Schwarz 1977, 17–20; Katalog Salzburg 1988, 52–62, Nr. 29; zusammenfassend: Telesko 2004 III.

57 I. Jahrgang, Salzburg 1837; vgl. Ammerer / Kramml / Veits-Falk / Weiss 2003, 183 (Abb.).

58 Vgl. Ammerer / Kramml / Veits-Falk / Weiss ebd., 182f.; Hoffmann 1994 II, 24.

59 1860; Salzburg, St. Peter; vgl. Katalog St. Peter 1982, 276, Nr. 172, Abb. auf S. 32.

60 „ST: MAXIMUS CAPELLE IN SALZBURG"; Salzburg, SMCA, Inv.-Nr. 123/50.

61 Inv.-Nr. 241v (bezeichnet links oben mit „St. Maximus 477"); Katalog Salzburg 1988, 40–42, Nr. 22.

62 Hahnl 1979; Fuhrmann 1991, 1598; grundsätzlich: Walderdorff 2005.

63 Hahnl ebd., 66, Abb. 1.

64 Dopsch / Hoffmann 1996, 418f.

65 Öl/Lwd., Salzburg, SMCA, Inv.-Nr. 1893/49; vgl. Fuhrmann 1963, 330f., Nr. 119, Abb. 45; Lundwall 1964, 69–73; Schwarz 1977, 26; Haas 1988, 685; Dopsch / Spatzenegger II/4 (1991), Taf. LVII; Dopsch / Hoffmann ebd., 419; Comment 2000, 54, Abb. 117; Frodl 2002, 288, 290; Hoffmann 2002, 27.

66 Carl Adam Kaltenbrunner bezeichnete in seinem Sonett „Satler's Panorama" (1830) Salzburg als „Feenland" (Kaltenbrunner 1835, 92).

67 Krejs 1995, 65, Abb. 9; vgl. ein anonymes Foto (Salzburg, SMCA, Inv.-Nr. 1661) von 1875: Katalog Kronland Salzburg 2000, 26 (mit Abb.).

68 Lundwall 1964, 76. Bereits im Jahr 1822 hatte Sattler einen Entwurf für einen Huldigungstempel für Kaiser Franz I. und Kaiserin Caroline Auguste anläßlich der Anwesenheit des Kaiserpaares am 31. Dezember 1822 und 1. Jänner 1823 in Salzburg angefertigt (Salzburg, SMCA Inv.-Nr. 574/49); vgl. Katalog Caroline Auguste 1993, 31, Nr. 40, Abb. 16.

69 Fuhrmann 1963, 330f.

70 Katalog Salzburg 1988, 132–134, Nr. 67.

71 Fuhrmann 1963, 303, Nr. 30, 31, Abb. 16, 17; Katalog St. Peter 1982, 329–331 (Abb.), Nr. 327; Katalog Paris Lodron 2003, 233, Nr. 2.2.3. (mit Abb.). Auch ein Kupferstich mit Radierung, „Salzburg vom Kapuzinerberg" von Johann Friedrich Probst (Propst), um 1710 (Salzburg, SMCA; vgl. Dopsch / Spatzenegger II/4 [1991], Abb. 600; Hoffmann 2002, 10f. [Abb.]), zeigt die Stadt – ähnlich einem Panorama – im Weitwinkel.

72 Signiert auf Blatt VI (Mitte unten): „Friedrich Loos fecit 1830."; Salzburg, SMCA, Inv.-Nr. 2645-50/49 bzw. 8113/49; vgl. Fuhrmann ebd., 332, Nr. 124, Taf. 79–81; Ammerer / Kramml / Veits-Falk / Weiss 2003, 238 (Abb.).

73 1858, Salzburg, SMCA, Inv.-Nr. 62/52 (Bleistift, aquarelliert, gefaltet); das Panorama besteht aus vier Blättern, die aneinandergeklebt sind; vgl. Dopsch / Hoffmann 1996, 414f. (Abb.).

74 Verlag J. Schön in Salzburg, vier Umrißradierungen; Salzburg, SMCA, Inv.-Nr. 2676-2679/49 bzw. 9646/49; vgl. Fuhrmann 1980, 254, Nr. 19, fig. 3.

75 Kreidelithographie, Salzburg, SMCA, Inv.-Nr. 1081/49; vgl. Fuhrmann ebd., 283, Nr. 87, fig. 5. Von Franz Barbarini wurde auch ein Panorama vom Schneeberg, 1841 (angefertigt von Joseph Häufler und Josef Wedl), gestochen (Wien, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Sammlung Woldan, Katalog Gloggnitz 1992, 150, Nr. 9/6e).

76 Schwarz 1977, 33.

77 Ebd.

78 Wien, Albertina, Inv.-Nr. 4.998; vgl. Koschatzky 1987, 175, Abb. 107.

79 Schloß Vaduz, Sammlungen des regierenden Fürsten von Liechtenstein, Inv.-Nr. 2.928; vgl. Koschatzky 1987, 229, Abb. 138; Koschatzky 2001, 243, Abb. 138; Hoffmann 2002, 34 (Abb.).

80 Wien, Albertina, Inv.-Nr. 36.527; vgl. Koschatzky 1989, Nr. 37 (mit Abb.); Koschatzky 2001 ebd., 245, Abb. 139; Katalog Alt 2005, 335, Nr. 124; 250, Abb. 124.

81 Privatbesitz, 1877; vgl. Katalog Romako 1992, 266f., Nr. 98.

82 Salzburg, Residenzgalerie, Inv.-Nr. 255; vgl. Hoffmann 2002, 22.

83 Letztere Bezeichnung ist zum ersten Mal 1699 in einem Schreiben Giovanni Gaspare Zucallis nachweisbar; vgl. Hoffmann 2002 ebd., 37; Schöler 2003, 153, Anm. 978. In Fischbachs Fußstapfen trat der Salzburger Josef Mayburger (1814–1908), bei dessen Werken das topographische und heimatkundliche Interesse im Vordergrund stand. Er war auch Gründer des „Salzburger Stadtvereins" (Museumsführer Carolino Augusteum 1996, 91).

84 Kolorierter Stahlstich, Ansichten gestochen von Carl Schleich d.J., entworfen von Georg Mayr: Salzburg, SMCA, Inv.-Nr. 10/57; vgl. Fuhrmann 1963, 340, Nr. 147, Taf. 93; Dopsch / Hoffmann 1996, 407 (Abb.).

85 Altkolorierte Kreidelithographie, Verlag J. C. Hochwind, München, um 1850; Kunst- und Buchauktionen Galerie Gerda Bassenge, Berlin, 6. und 7. Dezember 2002, Auktion 80, Nr. 7701.

86 Hoffmann 1994 II, 23 (Abb.).

87 Post- und Reisekarte durch das Herzogtum Salzburg, Lithographie von Beda Weinmann: Salzburg, SMCA, Inv.-Nr. 13.068/49 („DAS PITORESKE [sic!] HERZOGTHUM SALZBURG."); vgl. Katalog Caroline Auguste 1993, 29, Abb. 14.

88 Dopsch / Hoffmann 1996, 417; Hoffmann 2002, 23.

89 Hoffmann 1992, 319, 321; die feierliche Eröffnung am 13. August 1860 geriet zu einer Manifestation von Österreichs gesamtdeutschen Ambitionen.

90 Hoffmann 2002, 26.

91 Zitiert nach: ebd.

92 Ebd., 27.

93 Wien, ÖNB, BA, 499.384-B; zum Teil werden aber auch in dieser Serie die Trachten mit konkreten historischen Personen der Landesgeschichte vorgestellt, z.B. Tafel 2: „Erzbischof Friedrich III.".

94 Salzburg, SMCA Inv.-Nr. 9570/49.

95 Lithographie von Leopold Rottmann nach einer Zeichnung von Georg Pezolt.

96 Hoffmann 2002, 47.

97 So Joseph Freiherr von Hammer-Purgstall in seinen „Zeichnungen auf einer Reise von Wien über Triest nach Venedig, und von da zurück durch Tyrol und Salzburg. Im Jahre 1798", vgl. Ammerer / Kramml / Veits-Falk / Weiss 2003, 97; Hoffmann 1994 II, 24; Hoffmann 2002 ebd., 49. Im Salzburger SMCA konnte in der zweiten Jahrhunderthälfte ein mit Renaissancemöbeln eingerichtetes Paracelsus-Zimmer besichtigt werden (Dopsch / Hoffmann 1996, 419f.).

98 Salzburg, SMCA, Inv.-Nr. 459/49; Hannesschläger 1994, 237, Anm. 108, 109, Abb. S. 232.

99 Gruber 1985, 84; zusammenfassend neuerdings: Gruber 2004.

100 Fuhrmann 1991, 1595.

101 Jobst 1982, 44f.

102 O.S.; zitiert nach: Telesko 2006 IV, 359.

103 Kaltenbrunner 1835, 237.

104 P. Frank / K. Pörnbacher (Hrsg.), Franz Grillparzer, Sämtliche Werke, Bd. 1: Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte, München 1960, 283–285.

105 Gruber 1985, 170.

106 „Zu Mozarts Geburt" (S. 3).

107 „Die Mozartstadt" (1914), zitiert nach: Hoffmann 2002, 59.

108 Salzburg, SMCA, Inv.-Nr. 101/32; vgl. Fuhrmann 1963, 344f., Nr. 164, Taf. 108; Angermüller 1992, 192; Hoffmann 1994 II, 25; Ammerer / Kramml / Veits-Falk / Weiss 2003, 20; Hahnl 1992 (grundlegend zur Geschichte des Monuments).

109 Fuhrmann ebd.

110 Hahnl 1992, 214.

111 Hoffmann 1994 II, 25; Hoffmann 2002, 51.

112 Gruber 1985, 165.

113 Hahnl 1992, 214f.

114 Zitiert nach: ebd., 219. Zu berücksichtigen ist hier das Faktum, daß der charakteristische Typus des Mozart-Denkmals (Gestus mit dem Schreibgriffel, Schreiten) in ähnlicher Weise im Monument Schwanthalers für Jean Paul Richter in Bayreuth, 1838–1841 (Hinteregger 1993, Abb. 88), auftritt.

115 München, Stadtmuseum, S 1295; vgl. Hahnl 1992, 245, 251, Nr. 1.8, Abb. auf S. 220.

116 Zitiert nach: ebd., 251; vgl. Otten 1970, 73.

117 Salzburg, Mozart-Museum, Reliefmedaillon aus Buchs, Brustbild Mozarts nach rechts, 1789; vgl. Tietze 1919, 129, fig. 178.

118 Vgl. Gruber 1985, 105.

119 Wien, ÖNB, BA, NB 606.580-B; vgl. Telesko 2006 IV.

120 Nikolaus Schaffer, zitiert in: Hahnl 1992, 252.

121 Entwurf des Denkmals in Gips, Ton und Holz im Salzburger SMCA, Inv.-Nr. 5178/49; vgl. Museumsführer Carolino Augusteum 1996, 88 (mit Abb.); Prokisch 1996, 346, Nr. 2.1; Katalog Ostarrichi 1996, 176f., Nr. 6.4.27 (mit Abb.); ein Hohlguß als Bronzestatuette (1843) befindet sich im Bayerischen Nationalmuseum in München (Inv.-Nr. 73.142); vgl. Katalog Mozart 1990, 563, Nr. IX/23 (mit Abb.) und Hahnl 1992, 231; unzählige bildliche Darstellungen, vorwiegend Stiche und Lithographien, geben Mozart-Denkmal und -platz wieder. Das Monument wurde auch in kleinformatigen Souvenir-Statuetten verkauft; vgl. Angermüller 1992, 202 (Abb.). Die Entwürfe der Reliefs zum Sockel befinden sich im SMCA: zwei weibliche Figuren mit Maske und Lyra als Symbole der „Theater-Compositionen", Engel mit Orgel (Kirchenmusik), Adler mit Lyra (Apotheose der Musik) und eine Gruppe von Mädchen und Jünglingen singend und musizierend (Symbol des Konzert- und Kammerstils); vgl. Angermüller ebd., Xf.

122 Dopsch / Hoffmann 1996, 425.

123 Hahnl 1992, 238–244 (mit Abb. auf S. 242). Die Rezeption des Mozart-Denkmals in Stichen wird unter anderem auch in einem in London gedruckten Kupferstich Albert Henry Paynes deutlich (Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 168.131), der die Standfigur des Denkmals umgeben von den vier Seiten des Sockels (ohne Rahmen!) zeigt und mit der Darstellung der aufgehenden Sonne (!) kombiniert.

124 Hoffmann 2002, 50, 52.

125 Publiziert auch in Angermüller 1992, 137–151; zu den Programmen der Denkmalenthüllung: ebd., 134–187. Zur Enthüllungsfeier am 4. September 1842 wurde eine von Ladislaus Pyrker unter dem Titel „Oesterreich" gedichtete Hymne gesungen (Mielichhofer, S. 27–30). Die vierte Strophe (S. 29) führt

in den letzten Zeilen aus: „(…) Denn wahre Liebe, fest und rein, / wird in dem Reiche wohnen, / wo Väter–Herrscher thronen! (…)", darauf der Refrain des vollen Chores: „(…) Hoch, Oesterreich, hoch, / Es lebe hoch! (…)". In der sechsten Strophe (S. 29) werden als „auserwählte Söhne" im „holden Reich der Töne" Mozart, Haydn und Schubert bezeichnet (vgl. Hoffmann ebd., 52; Gruber 2004, 53f.).

126 S. 4.

127 S. 5.

128 Ebd.

129 S. 5f.

130 Salzburg, SMCA, Inv.-Nr. 1027/80; Museumsführer Carolino Augusteum 1996, 89 (mit Abb.).

131 Salzburg, SMCA, Inv.-Nr. 1064/92.

132 Ehemals Detroit, Sammlung Alger; vgl. L. Végvári, Katalog der Gemälde und Zeichnungen Mihály Munkácsys, Budapest 1959, Nr. 410, Taf. CXLVIII.

133 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 77.388; Wien, ÖNB, BA, NB 503.547-B; Legende: „EIN MOMENT AUS DEN LETZTEN TAGEN MOZART'S. / Das Original-Gemälde vom Österreich. Kunstverein angekauft zur Verlosung 1857."; vgl. Schäffer 1910, 105, Taf. IV.

134 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 65.657, 74.239 und 20.563; Wien, ÖNB, BA, Pg 450:I(49) bzw. NB 522.417-B; vgl. Gruber 1985, 175; Telesko 2006 IV.

135 So in einer Xylographie von Heinrich Merté: „Der fünfjährige Mozart entwirft seine erste Komposition" (Wien, ÖNB, BA, Pf 450-E[2] bzw. NB 504.992-B). Das Todesmotiv wird in Hermann Kaulbachs Gemälde aus dem Jahr 1873 dramatisiert (Wien, ÖNB, BA, LW 72.959-C).

136 Friedrich Ritter von Hentl, Das neue Hofoperntheater in Wien, Manuskript, Wien 1870, zitiert nach: Kitlitschka 1981, 47, 49, Abb. 15; Hoffmann / Krause / Kitlitschka 1972, 316, 319, 347, Farbtaf. I; Gruber 1985, 168f.; zusammenfassend: Gruber 2004, 54–56; als Illustration zur Cotta'schen Jubiläums-Ausgabe von Schillers Gedichten, 1859; vgl. Weigmann 1906, 468f. (Entwürfe in der Staatlichen Graphischen Sammlung in München, Inv.-Nr. 37.583 [Aquarellskizze] und Kartons für die Zwickel dieses Joches sowie für sämtliche fünf Medaillons im Wien Museum, Inv.-Nr. 16.839/18 [S]: Katalog Schwind 2004, 72–75, Nr. 21, 22; 103, Abb. 18). Der kleine Mozart auf dem Schoß der Kaiserin Maria Theresia ist auch – in ähnlicher Ausformung wie bei Schwind – das Motiv eines Farbdrucks (Selbstverlag W. J. Knoch, Wien I.) nach einem Gemälde (Wien, ÖNB, BA, Pf 1088:C [7] bzw. NB 514.271-B).

137 Hoffmann / Krause / Kitlitschka ebd., 319.

138 Gruber 1985, 168.

139 So Schwinds Programmvorschlag in der Beilage seines Briefes vom 13. Jänner 1864, vgl. Hoffmann / Krause / Kitlitschka 1972, 323.

140 Diese Funktion wurde Mozart vor allem von Richard Wagner in dessen Aufsatz „Über deutsches Musikwesen" zugeordnet; vgl. Gruber 1985, 197.

141 Hoffmann / Krause / Kitlitschka 1972, 403–406, Abb. 283–288, Farbtaf. X.

142 Das von Albert Zimmermann geschaffene und 1945 zerstörte Ölgemälde oberhalb des Kamins zeigt eine Ansicht Salzburgs mit der Festung im Blickpunkt und dem oberhalb der Steinbank gegebenen und in den Felsen eingeritzten Namenszug „Mozart"; vgl. Hoffmann / Krause / Kitlitschka ebd., 315–317, 410, 414, Abb. 300 (mit Hinweis auf die überlieferten Farbentwürfe im Kupferstichkabinett der Wiener Akademie der bildenden Künste, Inv.-Nr. 15.801–15.803).

143 Grundsätzlich: Gruber 1985, 167f.

144 Dopsch / Hoffmann 1996, 473f.

145 Hoffmann 2002, 53; Rudolf von Freysauffs Lithographie (Dopsch / Spatzenegger II/3 [1991], 1681, Abb. 437 [mit falscher Legende]; Hoffmann ebd., 54 [Abb.]) zeigt die Fahnen- und Gesangsfeier der Salzburger Liedertafel am 28. Mai 1849 und das Mozart-Denkmal als Teil des bürgerlichen Festrituals. Dies wird auch in einer Strichzeichnung von F. Hallberger zum „siebten deutschen Künstlerfest in Salzburg" (1862) deutlich (Dopsch / Spatzenegger II/2 [1988], 751, Abb. 70).

146 Hoffmann 1992, 324.

147 Ebd., 329.

148 Salzburg, SMCA, Inv.-Nr. 3125/49.

149 ÖNB, BA, Ptf. III/7/21 b; vgl. Gruber 1985, 175; Dopsch / Spatzenegger II/3 (1991), Abb. 439; das Blatt wurde 1877 bei der Ausstellung der k.k. Akademie präsentiert (Katalog Kunst-Ausstellung 1877, 161, Nr. 1792); vgl. hier auch ein Gemälde von Franz Schams (1824–1883), das Mozart als Knabe an der Orgel zeigt, 1876 (Schäffer 1910, 105, 107).

150 Legende: „W. A. MOZART'S VERHERRLICHUNG / Den Verehrern des unsterblichen Meisters gewidmet" (Wien, ÖNB, BA, Pk 2942,51 bzw. NB 534.393 und Pg 450:I[52a] bzw. NB 533.050-B; Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 92.681 und 91.811; vgl. Telesko 2006 IV).

151 Signiert unten links mit „Ph. Strasser, Salzburg 1906.", unten rechts mit „Heliogravüre Obernetter; München" (Wien, ÖNB, BA, Grpb. 520); vgl. Gruber 1985, 209.

152 Allgemein zum Salzburger Vereinsleben: Dopsch / Hoffmann 1996, 425f.

153 Hoffmann 1981, 254.

154 Grundlegend: Weidenholzer 1997, 65–71.

155 F. Martin, Die Museums-Gesellschaft. Salzburgs ältester Verein, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 75 (1935), 119–132, bes. 126, zitiert nach: Haas 1988, 687.

156 Hoffmann 1992, 327; Urbanitsch / Bruckmüller / Stekl 1992, 29f.

157 Nach den Statuten wegen der „Liebe zur Kunst in der Bevölkerung", der Hebung der „Kunstliebe" und des „Kunstsinns" (vgl. Svoboda 1977, 29f.; Svoboda 1994) gegründet; im Ausschuß saßen unter anderem die Salzburger Künstler Georg Pezolt, Sebastian Stief (Mitwirkung bei der Gründung; vgl. Hoffmann 1950, 15) und Johann Fischbach (vgl. Haas 1988, 687f.).

158 S. 7.

159 S. 7f.

160 Allgemein zum Salzburger SMCA: Hoffmann 1981, 257; Haas 1988, 691; Fuhrmann 1991, 1596; Hermann 1991, 1901f.; Dopsch / Hoffmann 1996, 427.

161 Salzburg, SMCA, Inv.-Nr. 240 a-e/43.

162 Öl/Papier, Salzburg, SMCA, Inv.-Nr. 7671/49.

163 Carl von Heidegger, um 1820, Salzburg, SMCA, Inv.-Nr. 3665/49: Darstellung der Göttin Hygieia vor der Ruine Klammstein.

164 Wasserfarben auf Papier, Wien, ÖG, Inv.-Nr. 3714; vgl. hier die entsprechende Erwähnung im Verzeichnis „Kunstwerke, öffentlich ausgestellt im Gebaeude der oesterreichisch-kaiserlichen Akademie der vereinigten bildenden Kuenste bey St. Anna. Im Jahre 1838", Wien o.J. (1838), 9, Nr. 159.

165 Residenzgalerie 1980, 10; vgl. Barth-Scalmani / Kuprian / Mazohl-Wallnig 1997, 50; Ammerer / Kramml / Veits-Falk / Weiss 2003, 225.

166 Hermann 1991, 1903f.; Dopsch 1995, 102f.

167 Siehe Kärnten (Bd. 2, Kap. 15).

168 Hoffmann 1981, 257.

169 Ebd.; Barth-Scalmani / Kuprian / Mazohl-Wallnig 1997, 52f.

170 Ausgrabungen 1815 unter bayerischer Herrschaft begonnen und 1821 von der österreichischen Regierung fortgesetzt; vgl. Jobst 1982, 103–137; Schöler 2003, 156f. (mit Lit.).

171 Heute im Kunsthistorischen Museum Wien, ehemals als Dekor des Lusthauses der Marianneninsel im „Rittergau" der „Franzensburg", vgl. Zykan 1969, 55.

172 Einen gewebten und gestickten Bildteppich mit Chronogramm 1837 (wohl eher 1817) [Salzburg, SMCA, Inv.-Nr. K 6636/49], der das genannte Mosaik darstellt, ließ der Salzburger Domkapitular Ignaz Schumann von Mansegg anfertigen und vermachte ihn 1849 dem SMCA, vgl. Museumsführer Carolino Augusteum 1996, 94 (mit Abb.).

173 Ammerer / Kramml / Veits-Falk / Weiss 2003, 152; Schöler 2003, 157.

174 Salzburg, SMCA, Inv.-Nr. 143/51.

175 Schwarz 1977, 27.

176 Rosenegger war bereits 1791 auf ein römisches Gräberfeld gestoßen. Die romantische Parkanlage in Verbindung mit einem von ihm eingerichteten Antiquitätenkabinett auf Schloß Bürglstein lockte zahlreiche Interessierte an. Das reiche Fundmaterial, von dem die Bayerische Akademie der Wissenschaften 1815 den Nachweis erbracht hatte, daß es sich um ein römisches Gräberfeld handeln müsse, wurde 1827 und später 1837 an König Ludwig I. nach München verkauft. Ein Verkauf der Sammlung an Kaiser Franz I. war gescheitert, weil seine Berater einen Verdacht bezüglich der mangelnden Originalität der ergrabenen Artefakte ausgesprochen hatten – ein Verdacht, der sich für einige Stücke der Sammlung bewahrheiten sollte. Der Bürglstein stellte zu dieser Zeit eine der bedeutendsten Fremdenverkehrsattraktionen dar, was unter anderem auch die Tatsache bezeugt, daß sich in den Jahren von 1822 bis 1833 nicht weniger als 7433 auswärtige Besucher in das dortige Gästebuch eintrugen (vgl. Ammerer / Kramml / Veits-Falk / Weiss 2003, 125).

177 Dieses Gut wurde auch in Ferdinand Oliviers lithographischer Serie der „Sieben Tage" (1823) dargestellt.

178 Vgl. Hermann 1991, 1899; Dopsch / Hoffmann 1996, 420f.; Schöler 2003, 157f.

179 Salzburg, SMCA, Inv.-Nr. 7643/49.

180 Ebd., Inv.-Nr. 10.007/49.

181 1823, Salzburg, SMCA, Inv.-Nr. 103/25; vgl. Hoffmann 1994 II, Taf. III.

182 Ebd., Inv.-Nr. P 17/68.

183 Ebd., Inv.-Nr. 12.316/49.

184 Ebd., Inv.-Nr. 12.315/49.

185 Ebd., Inv.-Nr. 927/49, Bleistiftzeichnung, bezeichnet rechts unten mit „a la Nibby und Krieg / von Hochfelden / par Card. Grf. Reisach", unten links mit „GPzlt" (Georg Pezolt).

186 Schöler 2003, 155.

187 Zusammenfassend: Katzinger 2003. Tarnócky war Schüler des Wiener Kardinals Othmar Rauscher und des Salzburger Erzbischofs Augustin Johann Joseph Gruber (reg. 1823–1835), letzterer selbst ein wichtiger Erneuerer mit Beziehungen zum Hofbauer-Kreis; vgl. Ortner 1979, 86.

188 Hoffmann 1950, 20f.; Katalog St. Peter 1982, 281f., Nr. 185; Hannesschläger 1996, 438 (Datierung 1859/1860), Katalog Rupert 1996, 351, Nr. 139; Katalog Salzburg 1998, 233–235, Nr. 136, 137 (mit Abb.); Frodl 2002, 363f., Nr. 105; abgebildet in Teuffenbach 1892, I, 27; eigenhändige und mit 1885 datierte Wiederholung der Erstfassung des Gemäldes von 1859: Dorotheum, Auktion 20. und 21. November 2003, 58, Nr. 142. Die generelle Bedeutung dieses Typs der Begrüßungsszene mit erhobenen Händen

in der Malerei des 19. Jahrhunderts zeigt sich etwa auch in Johann Tills d.J. (1827–1894) Gemälde „Gottfried von Bouillon begrüßt das gelobte Land" (1854, Wien, ÖG, Inv.-Nr. 7792).

189 Katalog St. Peter ebd., 272, Nr. 160 (mit Abb.).

190 Von E. Weixelgärtner in Wien, gedruckt bei J. Haller in Wien; in der Salzburger Kunsthandlung des Gregor Baldi erschienen.

191 Aus der Filialkirche Mühlberg, vgl. Buberl 1916, 431f., Abb. 413–415; Katalog St. Peter 1982, 275, Nr. 168.

192 Apfelthaler 1986, 10f. (mit Abb.); Dehio Salzburg 1986, 198.

193 Hoffmann 2002, 38.

194 Ebd., 39.

195 Ebd.

196 Gnilsen 1972, 104; Klieber 1994, 175f.

197 Prag, Nationalgalerie, Inv.-Nr. O 8666; vgl. Prahl 2000, 375, Nr. VIII.1.18.

198 Katalog St. Peter 1982, 281; grundsätzlich: Hannesschläger 1996, 439, 442f., Anm. 136; vgl. Buberl 1913, 134f. (fälschlich „Öl auf Leinwand"); Buberl ebd., 131, 134f., bezeichnete den ursprünglichen Anbringungsort der „vier Rundbilder (…) aus dem Leben des hl. Rupert, von Sebastian Stief, 1858" (…) „an den mittleren Gewölbefeldern in profilierten Stuckrahmen.". Sie sind vor einigen Jahren aufgefunden worden: heute Pfarramt Seekirchen; vgl. Rupertusblatt 57 (2002), Nr. 24 zum 16. Juni 2002, 17.

199 Dieses Ereignis konnte auch eine wittelsbachische Vereinnahmung erfahren, wie das entsprechende Relief in der Lünette des Portikus des Münchner Festsaalbaus, um 1838/1839, nach einem Entwurf Ludwig Schwanthalers beweist, oder etwa die Ehrenpforte zu Ehren Ludwigs I., 1830; vgl. Traeger 1987, 218, Abb. 69, 70.

200 Hannesschläger 1996, 439; Seekirchen 2000, 8, 5 (Abb.).

201 S. 7.

202 In „Erstes Programm der kaiserl. königl. vollständigen Unter-Realschule in Salzburg".

203 S. 6.

204 S. 9.

205 S. 12; zum Streit um die zeitliche Einordnung der Epoche Ruperts in Zusammenhang mit den Forschungen Joseph Ernst Ritter von Koch-Sternfelds und Wilhelm Wattenbachs: F. Blumberger, Über die Frage vom Zeitalter des heiligen Rupert, in: Archiv für Kunde österreichischer Geschichtsquellen 10 (1853), 329–368.

206 Gedruckt bei J. P. Sollinger, Wien.

207 Z.B. Niederaltaich, Benediktinerstiftskirche, Fresken von Wolfgang Andreas Heindl, östliches Mittelschiffresko, 1719–1722 (Zerstörung der Götzeneiche).

208 Vgl. hier ein Gemälde Alfred Rethels („Der heilige Bonifatius als Kirchenbauer"; Düsseldorf, Kunstmuseum, Inv.-Nr. 5494; 1836); bei Ziegler 1840, I, 71, ist in der entsprechenden Strichlithographie Peter Johann Nepomuk Geigers („Der heilige Bonifacius, Gründer der deutschen Kirche") der „Apostel der Deutschen" ebenfalls mit dem Fällen einer Eiche beschäftigt; vgl. Joseph Führichs (1800–1876) Gemälde (1831) „Der heilige Bonifatius" in der Sammlung Schäfer in Schweinfurt (Inv.-Nr. 3702) [Katalog Romantik und Realismus 1968, 108, Nr. 44 (mit Abb.)]; vgl. hier auch Martin von Wagners „Bekehrung der Deutschen durch den hl. Bonifatius" in der Regensburger „Walhalla" (1837) als Demonstration der vorkonfessionellen Gemeinschaft (Traeger 1987, 199, Abb. 170).

209 Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, Bd. Oberösterreich und Salzburg, Wien 1889, 388.

210 Tietze 1913, 8f., fig. 22; Feuchtmüller 1982 II, 666; Katalog St. Peter 1982, 268, 281, Nr. 149, 184; Katalog Rupert 1996, 309, Nr. 57; 114f., Abb. 21–24 (unter anderem mit den Szenen „Rupert gründet Seekirchen" und „Tod des hl. Rupert").

211 Tietze ebd., 27, fig. 48; Feuchtmüller ebd., Abb. 114; Katalog Rupert ebd., 357f., Nr. A 11.

212 Gewölbefelder im Querhaus und Chor nach Martin 1913, 284, im Jahr 1848 entstanden, 1908 restauriert und stark übermalt; nach Dehio Salzburg 1986, 232, im Jahr 1848 von Josef Rattensperger, allerdings zum Teil sicher nach der ursprünglichen Ikonographie neu gemalt; zusammenfassend: Festschrift Mattsee 1977, 41.

213 Telesko 2004. Zum Teil wurde bereits im 18. Jahrhundert aus dieser Perspektive das Bewußtsein von den Taten der großen Gründungsheiligen wachgehalten (z.B. Mariapfarr, Filialkirche St. Laurenzen in Althofen, Deckenfresko, Gregor [IV.] Lederwasch, um 1754, „Der hl. Chorbischof Modestus von Mariasaal predigt den Heiden" [mit Personen in der Tracht des 17. und 18. Jahrhunderts]; vgl. Martin 1929, 126, Abb. 150).

214 Hinweis Nikolaus Schaffer (SMCA, Salzburg).

215 Salzburg, SMCA, Inv.-Nr. 5484/49.

216 Ebd., Inv.-Nr. 11.290/49.

217 Vgl. Fritz Martersteig, „Die Vertreibung" (Entwurf auf Karton zu einem Gemälde, 1867 in der vielgelesenen deutschen Zeitschrift „Die Gartenlaube" veröffentlicht; vgl. Katalog Protestanten 1981, 314, Nr. 14.3.2.); vgl. auch Ammann 1990.

218 Svoboda 1977, Anhang 36, Nachtrag.

219 Signiert unten rechts mit „W. O. Noltsch 1884"; Salzburg, SMCA, Inv.-Nr. 1391/49.

220 Signiert unten links mit „W. O. Noltsch 1884"; ebd., Inv.-Nr. 1382/49.

221 Signiert mit „W. O. Noltsch 1884"; ebd., Inv.-Nr. 4006/49.

222 Signiert mit „W. O. Noltsch 1884"; ebd., Inv.-Nr. 4007/49.

11 DAS „HEILIGE LAND" TIROL IM KAMPF UM UNABHÄNGIGKEIT

1 Katalog Tirolische Nation 1984, 16f.

2 Felder 2002, 69f.

3 Fontana 1986, 593 (Abb.).

4 Cole 2000, 17; Cole 2001.

5 Cole 2000 ebd., 505.

6 Ebd., 508.

7 Cole 2000 II, 496, 491.

8 Cole 2000, 151.

9 Ebd., 153.

10 Cole 2000 II, 484.

11 Ebd., 496.

12 Ebd., „(…) territorial sense of identity (…)" (ebd., 497).

13 Pizzinini 1984, 20–22; Cole ebd., 477.

14 Pizzinini ebd., 21.

15 Erstmals 1667 nachweisbar, vgl. Mally 1972, 53; Benna 1982, 384; Hastaba 2000, 159.

16 „Uiber die Tyroler" (Wien 1796), 3, vgl. Katalog Tirolische Nation 1984, 7.

17 Innsbruck, TLF, Inv.-Nr. Gem 245; vgl. Katalog Tirolische Nation ebd., 368, Nr. 13.5 (mit Abb. auf S. 369).

18 Innsbruck, TLF, Inv.-Nr. P 509; vgl. Katalog Oberland 1982, 58, Nr. 71 (mit Abb.); Katalog Tirolische Nation ebd., 446, Nr. 13.183 (mit Abb.); Waissenberger 1986, 194, Abb. 207; vgl. Mathias Schmids Gemälde „Gefesselte Tyrolia" (München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Inv.-Nr. G 4025; um 1870: Katalog Defregger 1987, 44, 115).

19 Innsbruck, TLF, Inv.-Nr. Go 726; Silber, gegossen, getrieben, ziseliert, punziert und teilweise vergoldet.

20 Innsbruck, TLF, Bibliothek, FB 6399; Wien, ÖNB, BA, Pg 129.039:I(23), Wien, Albertina, Inv.-Nr. N.F. 3252; vgl. Krasa-Florian 1977, 9–11, 27, Nr. 37, Abb. 12; Katalog Tirolische Nation 1984, 490, Nr. 15.15; Frodl 2002, 452, Abb. 4.

21 Schlorhaufer 1988; Schlorhaufer 1992, 37f.

22 Hastaba 2000, 149.

23 Sommer 2001, 109.

24 Zum Verein und seinen Zielsetzungen: Schlorhaufer 1992, 39; Hastaba 2000, 162–168.

25 Vgl. Egg 1973, 7.

26 Zitiert nach: ebd., 7f.; Hastaba 2000, 154.

27 Schlorhaufer 1992, 42; vgl. Hastaba ebd., 153f.

28 Hastaba ebd., 160.

29 Plagemann 1967, 152–155 (zur Baugeschichte bis 1845); Egg 1973, 48–65, Taf. 6, Abb. 12. Der Giebelfries, eine allegorische Darstellung „Kunst und Industrie in Tirol", mußte allerdings 1871 entfernt werden (Hastaba 2003, 65).

30 Zur Fassade: „Allgemeine Bauzeitung" 7 (1886), 1f., Bll. 40–46; vgl. Egg 1973, Taf. 9, Abb. 21.

31 Grundsätzlich: Hastaba 2003, 91, vgl. E. Hastaba, Die Fassade des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum, in: Tiroler Heimatblätter 79 (2004), Nr. 1, 2–7.

32 „Geschichte Tirols von den ältesten Zeiten bis in die Neuzeit", Bd. 1–3, 1872–1880 erschienen.

33 Egg 1973, 35.

34 Hastaba 2000, 161.

35 Ebd., 161f.

36 Innsbruck, TLF, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. W 75.

37 Möglicherweise im Zuge der Um- und Erweiterungsarbeiten des Ferdinandeums entworfen: Innsbruck, TLF, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. W 82; vgl. Katalog Sammellust 1998, 184f. (mit Abb.).

38 Pfaundler / Köfler 1984, 111, Abb. 67; Kraus 1996, 23. Besonders Jakob Plazidus Altmutter interessierte sich für das Kampfgeschehen aus der Nähe, was ihm gleichsam die Funktion eines Tiroler Kriegsberichterstatters einbrachte. Seine Werke besitzen somit über ihren künstlerischen Wert eine historische Dokumentarfunktion (Pizzinini 1984, 226).

39 „Entschuldigungskarte der Stadt Innsbruck pro 1884 // Museum zu Innsbruck nach seiner Vollendung / Erweitert & renovirt vom Architekten Natale Tommasi, Stadt-Ingenieur.": Innsbruck, TLF, Bibliothek, W 23.604; vgl. Hastaba 2003, 66 (mit Abb.).

40 M. Enzinger, Goethe und Tirol, Innsbruck 1932, 44–51; Katalog Tirolische Nation 1984, 38.

41 Zitiert nach: Katalog Tirolische Nation ebd.

42 Ebd., 39.
43 Ebd., 50.
44 Ebd., 43.
45 Zitiert nach: Pizzinini 1984, 66.
46 Gedruckt bei Franz Xaver Stöckl in Wien, vgl. Katalog Tirolische Nation 1984, 46.
47 Wien, ÖNB, Kartensammlung, vgl. Nebehay / Wagner II (1982), 264f., Nr. 421; Katalog Tirolische Nation ebd., 46, 62, Nr. 2.48–2.50; Koschatzky 1987, 41.
48 Grundsätzlich: B. Matsche-von Wicht, Ferdinand Runk (1764–1834). Hofmaler Fürst Josefs II. zu Schwarzenberg, Murau 1997; Katalog Runk 1999.
49 Vgl. Katalog Tirolische Nation 1984, 46, 68–71, Nr. 2.77–2.106.
50 Innsbruck, TLF, Bibliothek, FB 33.047; 28 braune Aquatintatafeln, gestochenes Titelblatt mit der Ansicht von Schloß Tirol, im Verlag von oder bei Joseph Eder am Graben erschienen; vgl. Nebehay / Wagner III (1983), 579; vgl. Katalog Kammermaler 1959, 88, Nr. 55; Katalog Tirolische Nation ebd., 70, Nr. 2.102.
51 Joseph Freiherr von Hormayr, in: „Neues Archiv für Geschichte, Staatenkunde, Literatur und Kunst" 20 (1829), Nr. 37, 289–294; vgl. Katalog Tirolische Nation ebd., 46.
52 Katalog Tirolische Nation ebd., 48, 72–74.
53 Ebd., 88.
54 Innsbruck, TLF, Bibliothek, FB 4287, vgl. Katalog Tirolische Nation ebd., 100, Nr. 3.18 (z.B. 100f., Nr. 3.18c: Bauer aus der Gegend von Innsbruck [mit Abb.]).
55 Katalog Tirolische Nation ebd., 88, 90; vgl. Wien, ÖNB, BA, Pk 3586, 1 und 2 (kolorierte Aquatintaserie).
56 Katalog Tirolische Nation ebd., 90.
57 Titelblatt signiert unten: „Franz Liebener script et sculp – Joseph Weger in Bozen"; Innsbruck, TLF, Bibliothek, FB 4709; Katalog Tirolische Nation ebd., 90, 92, 101, Nr. 3.25, Taf. IV auf S. 91.
58 „Archiv" 1 (1810), 19f.; vgl. Adel 1967, 133–141.
59 „Archiv" ebd. 3 (1812), 261.
60 Ebd., 611.
61 Ebd. 5 (1814), 249f.
62 Ebd. 9 (1818), 501f., 557f.; 10 (1819), 81f.; vgl. Scheichl 1996, 45f. (mit weiteren Beispielen).
63 Zitiert nach: Kraus 1996, 22; Katalog Heldenromantik 1996, 60. Hormayr verweist als Vorläufer des Werkes auf ein Gemälde Peter Fendis, das im Vordergrund Ferdinand und Philippine mit ihrem ältesten Sohn zeigt, während auf dem Glasgemälde im Hintergrund die „Liebe auf den ersten Blick-Szene" (Kraus ebd., 25) zu sehen ist. Anton Delug (1885) bindet in seiner Darstellung voll von virtuosem Naturalismus und Requisiten eine zweite Szene ein („Rudolf von Habsburg und der Priester"), sodaß hier gleichsam auf zweifache Weise der „Pietas Austriaca" gehuldigt wird (Kraus ebd., 25 [ohne Nachweis]).
64 Kraus ebd., 22; Katalog Heldenromantik 1996, 103–107.
65 Kraus ebd., 25f.
66 Vgl. Scheichl 1996, 47.
67 S. 114f.
68 S. 125–127.
69 S. 145–149.

70 S. 154–157.
71 S. 174f.
72 S. 261f.
73 S. 267f.
74 S. 274f.
75 S. 275–277.
76 S. 277–279.
77 S. 212–214.
78 S. 66–68.
79 S. 48–52.
80 S. 102–104.
81 S. 353–355.
82 S. 88–98.
83 S. 98–101.
84 S. 198–201.
85 S. 129–133.
86 S. 134f.
87 S. 319–321.
88 S. 117f.
89 S. 221–223.
90 S. 345f.
91 S. 52–54.
92 S. 104–106.
93 S. 187–189.
94 S. 106–108.
95 S. 109f.
96 S. 110f.
97 S. 263–265.
98 S. 266f.
99 S. 267f.
100 S. 269–271.
101 S. 269.
102 S. 146f.
103 S. 147–150.
104 S. 150f. Bereits in Hormayrs „Taschenbuch für die vaterländische Geschichte" 10 (1829), 74f., abgedruckt, und zwar in Form einer Erzählung, die Speckbacher (mit Sohn) im Kampf darstellt, ganz im Gegensatz zu Defreggers späterem Gemälde.
105 S. 343f.
106 S. 347–349.
107 Scheichl 1996, 47f. Hier sei besonders auf die Sammlung „Andreas Hofer im Liede" verwiesen, herausgegeben vom Wiener Liberalen Ludwig August Frankl im Jahr 1884 in Innsbruck. 27 Balladen beziehen sich allein auf den „Todesgang des Helden" (Scheichl ebd., 48).
108 Ebd., 48f.

109 Katalog Heldenromantik 1996, 57, 60.

110 Ebd., 61; vgl. Adel 1969, 205. Im Jahr 1805 erschien in Wien „Friedrich von Österreich. Ein historisches Gemählde in fünf Aufzügen"; vgl. Adel ebd., 20f., 51–61 (2. Aufzug, 4. Auftritt), 206.

111 Kraus 1996, 21f.

112 Zingerle 1852, 48–52.

113 Scheichl 1996, 49; vgl. die Schlußverse bei Zingerle ebd., 52: „(…) Fürwahr, der Fürst ist wohl geborgen, / Der sich an's Herz dem Volke warf!".

114 Zingerle ebd.; Scheichl ebd., 50.

115 Kraus 1996, 24.

116 Inv.-Nr. 11.176; Foto: Graz, Bild- und Tonarchiv, RF 72385.

117 Innsbruck, TLF, Inv.-Nr. P 691; vgl. Katalog Oberland 1982, 58, Nr. 70 (mit Abb.); Waissenberger 1986, 193f. (mit einer Datierung auf 1829); Katalog Heldenromantik 1996, 61 (mit Abb.); Naredi-Rainer / Madersbacher 2007, II, 205.

118 Kraus 1996, 25.

119 Meisl, S. 30: Herzog Friedrich am Schluß: „(…) Ich bin's, mein treues Volk, ich grüß' mit Liebe euch! (…) Solche Lieb', unüberwunden, / Wird der Zeiten mächt'ger Geist, / Und kein Feind ward noch erfunden, / Der ein solches Band zerreißt.", vgl. Magris 2000, 59f.

120 Kraus 1996, 25. Die Sage des verkleideten Herrschers, der sich unter das Volk mischt, um zu erfahren, wie die Leute letztlich über ihn denken, steht in einer längeren Tradition (vgl. Katalog Heldenromantik 1996, 60).

121 Wien, ÖG, Inv.-Nr. 3733; vgl. Schäffer 1910, 104; Katalog Geschichtsbilder 1989, Nr. 35; Wöhrer 2000, 17; Katalog Heldenromantik ebd., 58f., Nr. 1. Eine Variante auf Schams' Gemälde fand auch als Illustration in Schullehrbüchern Anwendung, vgl. Amon / Kraft / Rothaug 1918, 145, fig. 48 (basierend auf „Bilder aus der Geschichte für Schule und Haus nach Angaben des k.k. Landesschulinspectors M. A. Becker, unter artistischer Leitung des k.k. Professors Peter J. N. Geiger", hrsg. von Anton Hartinger, Wien o.J. [1870], vierte Lieferung, Nr. 14).

122 Siehe Zeitgenössische Ereignisse (Bd. 2, Kap. 2).

123 Rudigier / Schönborn / Strasser 1992, 140, Abb. 107; Katalog Feurstein und Matt 2001, 23 (mit einem Hinweis auf die Fresken am „Oberen Tor" von Hubert Fritz, 1948).

124 Inv.-Nr. Gem 441; vgl. Katalog Heldenromantik 1996, 98f., Nr. 15 (mit Abb.).

125 5 (1814), 60f., 249f.

126 „Die schöne Welserin", in: J. von Hormayr / A. von Mednyansky (Hrsg.), Taschenbuch für die vaterländische Geschichte 1847, 24–51, und „Philippine Welser von Augsburg", in: Urania. Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1818, 93–146; vgl. Adel 1969, 221, Nr. 43; Katalog Heldenromantik 1996, 101, Nr. 3.

127 Innsbruck, TLF, Inv.-Nr. Gem 1099; vgl. Katalog Heldenromantik 1996, 94f., Nr. 13 (mit Abb.); 101, Nr. 4; Katalog Welser 1998, 39f., Nr. 28.

128 Als Vorlage für Avancini diente Gerhard Adam Neuhofers Darstellung „Ferdinand Erzherzog von Oestreich (sic!) und Philippine Welser" mit begleitenden Kupferstichen, abgedruckt in „Klio und Euterpe. Taschenbuch auf das Jahr 1804".

129 Schweinfurt, Sammlung Schäfer, Inv.-Nr. 3732; vgl. Katalog Romantik und Realismus 1968, 134, Nr. 162 (mit Abb.); Katalog Heldenromantik 1996, 96f., Nr. 14 (mit Abb.); Tanzwirth 1999, 109–111, Abb. 61.

130 Katalog Armut 2002, 258, Nr. V/9a (mit Abb.).

131 Puchalski 2000, 92.

132 Wien, ÖG, Inv.-Nr. 5536; vgl. Hülmbauer 1993, 266; Katalog Heldenromantik 1996, 70f., Nr. 5 (mit Abb.); Katalog Jagd 1997, 522, Nr. R 17.8 (mit Farbabb.). Dem Themenkreis „Kaiser Maximilian I. als Gemsenjäger" ist auch ein Aquarell (mit Deckweiß auf Papier), 1889 (Schloß Artstetten, Erzherzog-Franz-Ferdinand-Museum; Katalog Jagdzeit 1996, 324f., Nr. 16.2.2. [mit Abb.]), verpflichtet, das den Kaiser in einer Felswand darstellt und das Jagdmotiv in einem Typus aufgreift, der vor allem durch die berühmte Begebenheit in der Martinswand überliefert ist.

133 H. von Treitschke, Deutsche Geschichte im neunzehnten Jahrhundert, Bd. 1, Leipzig 1879, 42; vgl. Krumeich 2003, 135f.

134 Wien, ÖG, Inv.-Nr. 5132; vgl. Katalog Heldenromantik 1996, 66f., Nr. 3 (mit Abb.). In Österreich nicht nachweisbar ist der Themenkreis „Maximilian I. diktiert seine Bücher", zu dem ein Gemälde von David Skutecký (1849–1921) in der Slowakischen Nationalgalerie in Bratislava aus dem Jahr 1867 existiert.

135 Kristan 1996, 38f., Nr. 9.

136 Zitiert nach: Ammann 1996, 32.

137 „Archiv" 9 (1818), 186–188, 208; vgl. Adel 1969, 214; sodann wurde in Hormayrs „Archiv" 19 (1828), 135, 617f. über die Sage in der Martinswand publiziert, vgl. Adel ebd., 219; auch im „Taschenbuch für die vaterländische Geschichte" 1820, 208–228, findet sich eine Abhandlung zum Thema „Die Martinswand"; vgl. Adel ebd., 227; zu den Berichten über das Ereignis vom 16. bis zum 18. Jahrhundert: Ammann 1996, 31f.

138 „Das Volk auf den Knieen harrt im Gebet" (Heinrich Joseph von Collin, zitiert nach: Scheichl 1996, 49) oder besonders Anastasius Grün, wo der Engel als „Des treuen Volkes Liebe" (zitiert nach ebd.) interpretiert wird.

139 „Die Sage von Max auf der Martinswand und ihre Entstehung", in: Sitzungsberichte der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse 116 (1888), 455–500; vgl. Katalog Heldenromantik 1996, 85.

140 Von Bedeutung ist hier die frühneuzeitliche Bildtradition, beispielsweise Giulio Quaglios Fresko im Dom von Laibach (1703–1706) mit deutlicher Betonung des Priesters mit der Monstranz im Vordergrund, vgl. A. Lavrič, Ljubljanska Stolnica. Umetnostni vodnik, Ljubljana 2007, 67 (Abb.).

141 Unbekannter Standort; vgl. Ammann 1996, 32 (Abb.), 33.

142 Signiert unten links mit „F. Sautter sc.", unten rechts mit „Lithogr. und gedrukt (sic!) bei Gebr: Raach in Gmünd": Innsbruck, TLF, Bibliothek, W 21.239; vgl. Katalog Heldenromantik 1996, 84 (mit Abb.); Reiter 2001, 156 (Abb.), Anm. 5.

143 Adel 1967, 133–141. Zudem ist hier der Aspekt der Liebe des Volkes dem Herrscher gegenüber entscheidend; vgl. besonders die letzte Strophe (ebd., 141). Die Segnung vom Tal aus mit der Monstranz zur Wegzehrung in den Tod oder zum Abstieg auf die Erde entspricht der barocken Deutung Didacus Lequiles, vgl. Coreth 1959, 23.

144 Wien, Albertina; vgl. Kristan 1996, 38f., Nr. 9.

145 Inv.-Nr. 2125; vgl. Katalog Gott erhalte 1990, 196f., Nr. 75; Katalog Jagdzeit 1996, 30, Nr. 2.11 (mit Farbtaf.); Ammann 1996, 33; Wöhrer 2000, 98; vgl. hier auch Moritz von Schwinds Aquarell (1839) im Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste in Wien, Inv.-Nr. 8469 (Reiter 2001, 156f., Nr. 64), das sich nur in Detailmotiven vom Gemälde in der Österreichischen Galerie unterscheidet.

146 Frankfurt/M., Städelsches Kunstinstitut; vgl. Geismeier 1984, 477f., Taf. 206.

147 Graz, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Inv.-Nr. I/736; vgl. Katalog Neue Galerie 1988, 314, Nr. 1724; Katalog Heldenromantik 1996, 72f., Nr. 6 (mit Abb.).

148 Wien, ÖG, Inv.-Nr. 7871; vgl. Katalog Geschichtsbilder 1989, Nr. 19; Hülmbauer 1993, 267; Katalog Heldenromantik 1996, 33, 76f., Nr. 8 (mit Abb.); Katalog Jagd 1997, 523, Nr. R 17.9 (mit Farbabb.).

149 Trotzdem wird noch bei Kralik 1913, 88–93, dem Aspekt der Rettung durch die Eucharistie und der – ungewöhnlichen – Erscheinung der Maria von Burgund (Hochzeit 1477, Tod 1482) [„Mariens Geist"] besondere Rechnung getragen.

150 Z.B. Georg Hoefnagls Radierung von 1590 aus dem 5. Band von Georg Brauns und Franz Hogenbergs „Beschreibung und Contrafactur der vornembsten Stät der Welt" (Köln 1574–1603).

151 Egg 1973 II, 321, Nr. 74, Taf. 49; Warnke 1992, 18, Abb. 12; Katalog: Kaiser Karl V. (1500–1558). Macht und Ohnmacht Europas, Wien, Kunsthistorisches Museum, Milano 2000, 224, Nr. 193 (mit Abb.).

152 S. 47.

153 Innsbruck, TLF, FB 6520; vgl. Katalog Tirol 1963, 127, Nr. 176, Abb. 32.

154 Wien, ÖNB, BA, H 461-E.

155 Katalog Tirolische Nation 1984, 196; Pizzinini 1984, 54–56; Trapp 1990; vgl. C. Robert Schindelmayer, Das Mädchen von Spinges, 2. April 1797, zeitgenössische Radierung, als Illustration in: „Tiroler Almanach auf das Jahr 1802", Wien o.J.; vgl. Innsbruck, TLF, Bibliothek, W 14.097 (Katalog Tirolische Nation 1984, 234, Nr. 8.79, Abb. auf S. 237; Trapp ebd., Abb. 4). Charakteristischerweise spielt in dieser Radierung das Kreuz eine bedeutende Rolle, ebenso wie in den 1911 hergestellten Fenstern der Pfarrkirche von Spinges, welche die Weihe des Landes an das Herz Jesu mit dem Mädchen von Spinges als Engführung von Patriotismus, Nationalismus und christlicher Praxis kombinieren (vgl. Trapp ebd., 62f., Abb. 5, 6).

156 Cole 2000 II, 491.

157 Wien, HGM, BI 17.941/4.

158 Innsbruck, TLF, Inv.-Nr. Gem 1142; vgl. Katalog Heldenromantik 1996, 110f., Nr. 17.

159 Vgl. Cole 2000, 470; zum Denkmal in Buchenstein (Bildhauer: Josef Parschalk), das Katharina Lanz mit würdevollem Schritt und gesenkter Gabel zeigt: „Oesterreichs Illustrierte Zeitung", Tiroler-Nummer 18 (1909), H. 46 zum 15. August 1909, 1081 (Abb.); grundlegend: Trapp 1990.

160 Trapp ebd., 68.

161 Reprint: Spinges 1997; zum Denkmal in Spinges: S. 39–54, vgl. H. Heiden-Herrdegen, Katharina Lanz, das Mädchen von Spinges. Drei Bilder aus der Heldengeschichte Tirols, Wien 1909.

162 Cole 2000, 161, 169.

163 Pizzinini 1984, 121.

164 Cole 2000, 477.

165 Wurzbach-Tannenberg II 1943, 1377, Nr. 8501.

166 Wien, ÖNB, BA, Pk 3002, 106 bzw. 281.551-B.

167 Z.B. „Das Mädchen von Saragossa" oder „Die Frauen von Eger".

168 Zitiert nach: Katalog Tirolische Nation 1984, 14; der Verweis auf die Tiroler Heimatliebe erfolgt hier im Namen der höheren Autorität von Gott und Vaterland; vgl. Krumeich 2003, 135; grundlegend zur Rezeption des Jahres 1809 in den Bildkünsten: Pfaundler / Köfler 1984.

169 Innsbruck, TLF, Historische Sammlung, Flugschriften, vgl. Katalog Tirolische Nation ebd., 278, Nr. 11.41.

170 Vgl. Pizzinini 1984, 121f.; Katalog Tirolische Nation ebd., 288, Nr. 11.83; Krumeich 2003, 134; Magenschab 2002, 200.

171 Vgl. die Ansprache Kaiser Franz Josephs: „(…) Mit Gottes Beistand werden die Tiroler noch Hunderte und Hunderte von Jahren fest und treu zu ihrem Kaiser stehen; fest und treu wird auch der Kaiser zu seinen Tirolern halten.", zitiert nach: Cole 2000, 120f.; auch Maximilian I. war im Rahmen der Tiroler Vereinigungsfeier ein essentieller historischer Anknüpfungspunkt. Im Vorschlag, das Grab Maximilians in der Innsbrucker Hofkirche an den Abenden der Festwoche zu illuminieren, sollte der Hoffnung Ausdruck verliehen werden, daß Franz Joseph wie sein Vorfahre deutscher Kaiser sei (vgl. Cole ebd., 122 [mit Quellenangaben]).

172 Innsbruck, TLF, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. UN 136 (derzeit im Innsbrucker Zeughaus ausgestellt); vgl. Katalog Erzherzog Johann 1982, Katalogbd., Nr. 3/37 (mit Abb.); Katalog Tirolische Nation 1984, 335, Nr. 11.262 (mit Abb.); vgl. Pfaundler / Köfler 1984, 94, Abb. 52; vgl. hier auch Josef Eduard Weixelgärtners Aquarell im Wiener HGM (1838), das – in Zusammenhang mit der Darstellung auf der Flucht befindlicher Tiroler Freiheitskämpfer – ebenfalls das Bild des Kaisers Franz in den Mittelpunkt des Interesses rückt (Pfaundler / Köfler ebd., 86, Abb. 46).

173 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 91.610; vgl. Katalog Joseph II. 1980, 329, Nr. 34 (mit Abb.); M. Warnke, Politische Ikonographie, in: J. Arrouye u. a., Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie, Berlin 1992, 23–28, bes. 25f.

174 Müller 1844, 41–46.

175 Zitiert nach: ebd., 45. Dezidiert wird in diesem Gedicht das Herrscher*bild* als „Ewig ein heilig' Palladium" (ebd., 46) angesprochen.

176 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 80.956.

177 Zur Erinnerung an die Schlacht bei Sterzing in der „Sachsenklemme" am 4. und 5. August 1809 (Sieg Speckbachers und Haspingers) wurde ein Denkmal (Obelisk) in Grasstein (zwischen Brixen und Sterzing) im Jahr 1902 enthüllt, vgl. V. Pacor von Karstenfels und Hegyalja, Aufstand der Tiroler 1809 unter besonderer Berücksichtigung der Begebenheiten in der Sachsenklemme, Brixen 1902. Bemerkenswert ist hier auch Karl von Mayrhausers Ölgemälde (Privatbesitz) „Der Kampf in der Sachsenklemme" (1851); Pfaundler / Köfler 1984, 152, Abb. 89.

178 Katalog Heldenromantik 1996, 120; grundsätzlich zum Tiroler Befreiungskampf: Katalog Tirolische Nation 1984, 192–217; Pfaundler / Köfler ebd.

179 Grundsätzlich: Pizzinini 1984, 201f.; zur Verbreitung dieser Motive auf Postkarten: Innsbruck, TLF, Bibliothek, FB 30.581/41.

180 Lithographie „AUSGRABUNG der irdischen Überreste des ANDR. HOFER" (Wien, ÖNB, BA, 27.096-B); vgl. John 1913, 256 (Abb.); Katalog Tirolische Nation 1984, 482; Pizzinini 1984, Abb. 37 (Kupferstich in: „Neuer Meißnischer unterhaltender Calender für Stadt und Land", 1817; Innsbruck, TLF, Bibliothek, W 3678/3); Cole 1998, 36.

181 Krasa-Florian 1977, 32; Pizzinini ebd., 201.

182 Poch-Kalous 1970, 244, Anm. 162; Krasa-Florian ebd., 33; Häusler 1991, 33; Quelle: Wien, Archiv der Akademie der bildenden Künste 1832, fol. 227.

183 Krasa-Florian ebd., 32–38, Nr. 37, Abb. 12; Katalog Klassizismus 1978, 77.

184 Krasa-Florian ebd., 35, Abb. 4; Waissenberger 1986, 194, Abb. 208.

185 Wien, ÖNB, BA, NB 506.637-B; Krasa-Florian ebd., Nr. 93c, Abb. 16; Katalog Heldenberg 2005, 222, Nr. 7.1.36 (mit Abb.).

186 Zusammenfassend: Katalog Tirolische Nation 1984, 482; Meindl 1984, 68–74; vgl. Egg 1974, 86f., Abb. 136; Felmayer 1986, 292, Abb. 386; Cole 1998, 38; Lithographie von Eduard Klieber nach dem Basrelief

(Wien, ÖNB, BA, Pk 2942, 41 bzw. 281.290); Naredi-Rainer/Madersbacher 2007, II, 212–214, Nr. 163.

187 Matsche-von Wicht 1994, 72.

188 Dieser Zusammenhang wird in einem unpublizierten Schreiben der Tiroler Stände vom 8. April 1823 an den Kaiser betreffend die Errichtung eines Denkmals für Hofer ausgesprochen (Wien, HHStA, Staatskanzlei, Wissenschaft, Kunst und Literatur, Karton 9, fol. 21–22), indem dort die Beziehung zwischen dem Maximiliangrab und jenem für Andreas Hofer in der Liebe Maximilians, „(...) welcher sein vielgeliebtes Tirol das Herz und den Schild seines Reiches nannte, (...)“, begründet gesehen wird.

189 Innsbruck, TLF, Bibliothek, W 22.874; Inschrift oben: „Tyrol“, unten: „ANDREAS HOFER / ALBRECHT V: VON ÖSTERREICH. – KAISER FRIEDERICH (sic!) III. / Standbilder in der Franciscaner Kirche zu Innsbruck“; Druck und Verlag J. Oberer, Salzburg; vgl. Pizzinini 1984, Abb. 39.

190 Cole 2000, 243.

191 Egg 1974, 87, Abb. 135; Felmayer 1986, 292f., Abb. 387. In Augetti 1838, einem Schauspiel aus Anlaß der Tiroler Erbhuldigung für Kaiser Ferdinand I. 1838 (zu den Aquarellen Eduard Gurks anläßlich der Erbhuldigung: Katalog Tirol 1963, 134; zur Zeremonie: Kroenungs-Album. Ausführliche Schilderung aller bei der Huldigung in Tirol und der Krönung in Mailand begangenen Feierlichkeiten, Wien 1838, 1–3, 34–39), treten verschiedene Motive auf, die auch für die Rezeption in der bildenden Kunst wesentlich sind: zum einen die Verbindung zwischen der Huldigungsfeier zu Ehren Ferdinands I. und der geschichtlichen Darstellung (1809), weiters Themen wie die „Rückkehr der Krieger“ (S. 19) und verbreitete Epitheta auf den Kaiser wie „Vater“ und „guter Vater“ (Augetti ebd., 3, 33).

192 Poch-Kalous 1970, 228; Meindl 1984, 74–87; Spitzbart 1991, 55–61; Lillie 1998, 63–68; Cole 1998, 49–52; Gipsmodell im Stadtmuseum Gmunden: Katalog Heldenberg 2005, 223, Nr. 7.1.37. Zum Denkmal Natters als Ausgangspunkt der Thematisierung Hofers im 20. Jahrhundert: S. Steinlechner, Des Hofers neue Kleider. Über die staatstragende Funktion von Mythen, Innsbruck-Wien-München 2000. Naredi-Rainer/Madersbacher 2007, II, 483f., Abb. 1.

193 Im gleichen Jahr fand in Innsbruck die Landesausstellung statt, die eine Gesamtschau über die wirtschaftlichen und kulturellen Leistungen bot; vgl. Fontana 1987, 333 (Abbildung des Plakats).

194 Häusler 1991, 33; vgl. U. Prokop, Rudolf Perco 1884–1942. Von der Architektur des Roten Wien zur NS-Megalomanie, Wien-Köln-Weimar 2001, 82–85 (Entwurf Percos für ein Kaiserjäger-Denkmal am Berg Isel).

195 Vgl. Cole 1998, 49f.

196 Felmayer 1981, 318f.

197 Pizzinini 1984, 229.

198 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 215.998.

199 Wien, ÖNB, BA, 261.936-B; Meindl 1984, 90–92; Trapp 1990, 66; vgl. die Abbildung in: „Österreichs Illustrierte Zeitung“ 1910, H. 47 (vom 21. August 1910), S. 1211.

200 Meindl ebd., 88–90.

201 Dresden 1862, Bd. 3, Holzstich vor S. 21.

202 Wien ÖNB, BA, Pk 2092, 385.

203 Fontana 1987, 116 (Abb.).

204 Cole 1998, 53; Cole 2000, 265.

205 Felmayer 1981, 319, Abb. 328.

206 Cole 1998, 51.

207 Zitiert nach: ebd. Defreggers Gemälde „Hofer in der Hofburg zu Innsbruck" (Wien, Bundesmobiliensammlung, Hofmobiliendepot, Inv.-Nr. MD 43.713) mit der Darstellung Andreas Hofers in der Innsbrucker Hofburg am 20. September 1809 soll Kaiser Franz Joseph von seinen Brüdern zu seiner Silberhochzeit im Jahr 1879 als Geschenk erhalten haben.

208 Cole 2000, 268.

209 Wien, ÖNB, BA, 139.467-B und L 19.808-B/C; vgl. Meindl 1984, o.S; Naredi-Rainer/Madersbacher 2007, II, 484f., Abb. 5.

210 Den Blick von „außen" auf die „Konjunktur" des Mythos Andreas Hofers dokumentiert etwa die Bezugsnahme des luxemburgischen (!) Parlaments auf Monumente für den Tiroler Freiheitskämpfer. Dem „Compte rendu des séances de la Chambre des députés du Grand-Duché de Luxembourg (Luxemburg, 1898), 769 (Sitzung vom 21. Dezember 1897), zufolge heißt es in Zusammenhang mit einer aktuellen Denkmalerrichtung: „(…) Le Tyrol a élevé plusieurs monuments en mémoire d'Andreas Hofer et de ses compagnons et a célébré à plusiers reprises avec grand éclat l'anniversaire de l'insurrection du Tyrol, et jamais personne n'a vu dans ces fêtes une démonstration hostile à la France. (…)" (frdl. Mitteilung von Sonja Kmec, Universität Luxembourg).

211 Cole 2000, 319.

212 Wien, ÖNB, BA, L 32.539-C; vgl. Meindl 1984, o.S., Dehio Tirol 1980, 446; H. Kuntscher / M. Lichtmannegger, Kufstein – eine fotografische Zeitreise, Kufstein 1993, 66 (Abb.); Mairoser 2001, 63f.

213 Wien, ÖNB, BA, Pz 1904 VII 3, 1, Nr. 2.

214 Zitiert nach: Kapner 1970, 41f.

215 Zitiert nach: ebd., 42.

216 Zusammenfassend: Moser 2007.

217 Kraus 1996, 27.

218 Ebd., 28.

219 Ebd., siehe Südtirol (Bd. 2, Kap. 12).

220 Zusammenfassend: Pfaundler / Köfler 1984, 118, 212, 250, Abb. 72, 126, 147.

221 Wien, ÖNB, BA, 166.085-B; Blaas 2005, 221 (Abb.).

222 Wien, ÖNB, BA, 166.086-B.

223 Ebd., 166.087-B.

224 Ebd., 166.089-B.

225 Ebd., 77.022-B; Meindl 1984, o.S.; Dehio Tirol 1980, 329; Naredi-Rainer / Madersbacher 2007, II, 485f., Abb. 6; Neujahrsentschuldigungskarte der Stadt Hall 1909 mit dem Speckbacher-Denkmal: Foto umgeben von einer umlaufenden Illustration von A. Siber (Innsbruck, TLF, Bibliothek, W 23.294). Das Peter-Sigmair-Denkmal in Mitterolang, enthüllt am 17. Juli 1910, geschaffen von Josef Piffrader, zeigt ebenfalls einen Tiroler Helden (Sigmair) mit einem von ihm beschützten Knaben; vgl. J. Weingartner, Die Kunstdenkmäler Südtirols, Bd. 1, Innsbruck-Wien-München-Bozen [6]1977, 353; Fontana 1987, 283 (Abb.). In diesem Zusammenhang ist auch der Entwurf eines Speckbacher-Monuments am Paschberg/Igls (1908) von Josef Bachlechner (1871–1923) zu erwähnen, der die Hauptfigur mit erhobenem Säbel zeigt, vgl. Meindl ebd., o.S.

226 Innsbruck, TLF, Bibliothek, FB 7021.

227 Ebd., W 12.686, Nr. 4.

228 Ebd., Inv.-Nr. Gem 1494, vgl. Pfaundler / Köfler 1984, 294, Abb. 183; Katalog Heldenromantik 1996, 112f., Nr. 18 (mit Abb.); Cole 2000, 284; Katalog Heldenberg 2005, 81 (Abb.), 219, Nr. 7.1.29.

229 Innsbruck, TLF, Inv.-Nr. Gem 353; Katalog Tirolische Nation 1984, 458–460, Nr. 13.218; Pfaundler / Köfler ebd., 132, Abb. 80; Lutterotti 1985, 97f.; Katalog Heldenromantik ebd., 114f., Nr. 19 (mit Abb.); Dankl 1996, 35–38; Cole ebd., 284.

230 Zitiert nach: Dankl ebd., 36f.

231 Ebd., 37.

232 Innsbruck, TLF, Bibliothek, FB 6504/55; vgl. Katalog Tirolische Nation 1984, 284, Nr. 11.73, Abb. auf S. 286.

233 Unbekannter Künstler, Radierung, teilkoloriert: Innsbruck, TLF, Bibliothek, FB 6142/23; vgl. Katalog Tirolische Nation ebd., 321, Nr. 11.213 (mit Abb.) bzw. Franz Tomaselli, Andreas Hofer, Punktierstich, 1809: Innsbruck, TLF, Bibliothek, W 13.1010; vgl. Katalog Tirolische Nation ebd., 338, Nr. 11.276 (mit Abb. auf S. 320).

234 Innsbruck, TLF, Inv.-Nr. Gem 1273; vgl. Katalog Tirolische Nation ebd., 314, Nr. 11.185 (mit Abb. auf S. 209); Katalog Kaisertum 1996, 150, Taf. 45; 281, Nr. 5.24.

235 Burg Bitov (CZ); vgl. Tanzwirth 1999, 94–98, Abb. 53.

236 „Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst" 13 (1822), Nr. 39/40, 214; zitiert nach: Tanzwirth ebd., 95f.

237 Innsbruck, TLF, Inv.-Nr. Gem 485; vgl. Pizzinini 1984, 227f.; Katalog Tirolische Nation 1984, 271, Nr. 11.17, Abb. auf S. 273; Pfaundler / Köfler 1984, 55, Abb. 31; Katalog Heldenromantik 1996, 116f., Nr. 20 (mit Abb.); Tanzwirth ebd., 98–101, Abb. 54; Feder- und Sepiastudie als Vorzeichnung für die Mittelgruppe von Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld: Wien, ÖNB, BA, 129.039-C. Die zeitlich unmittelbar vorangegangene Schlacht an der Innbrücke am 12. April 1809 stellte Franz Sartory an einem Deckelpokal, 1819–1846 (Innsbruck, TLF, Inv.-Nr. GL 145), dar.

238 Zur Erinnerung an die 600 am 13. Mai 1809 in der Schlacht bei Wörgl Gefallenen wurde vor der Kirche ein Denkmal von Christian Plattner (1909 enthüllt) aufgestellt, einen knienden Schützen darstellend (Wien, ÖNB, BA, CL 2145, Nr. 33 und 45 bzw. L 8256 D*R); vgl. S. M. Prem, Das Treffen bei Wörgl am 13. Mai 1809. Zur Enthüllung des Kriegerdenkmals zu Wörgl in Tirol, Wörgl 1909, 23 (Abb.).

239 Katalog Heldenromantik 1996, 116f.

240 „Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst" 13 (1822), Nr. 39/40, 214; vgl. Tanzwirth 1999, 101.

241 Innsbruck, TLF, Inv.-Nr. Gem 422; vgl. Katalog Defregger 1987, 79–82, Nr. 5 (Stahlstich von J. Sonnleitner als Prämienblatt I. in der „Neuen Illustrirten Zeitung" in Wien: Wien, HGM, BI 4520); Katalog Heldenromantik 1996, 122.

242 Katalog Defregger ebd., 38; Wien, ÖNB, BA, 252.712-B (Titelblatt).

243 Dankl 1996, 39.

244 Innsbruck, TLF, Inv.-Nr. Gem 870.

245 Inv.-Nr. A I 244.

246 Kopien nach dem Originalgemälden, beide Innsbruck, TLF, Inv.-Nr. Gem 424 („Heimkehr der Sieger", 1884) bzw. 423 („Das letzte Aufgebot", 1884/1885); vgl. Katalog Defregger 1987, 76, 40f., Abb. 1, 2.

247 Katalog Heldenromantik 1996, 126f., Nr. 25 (mit Abb.).

248 Inv.-Nr. 2551; vgl. Katalog Defregger 1987, 186, 188f., Nr. 90; Hülmbauer 1992, 188.

249 Cole 2000, 285f.

250 Vgl. Pizzinini 1984, Abb. 36; Dankl 1996, 39 (Abb.).

251 Vgl. die Medaille zur Tiroler Landesjahrhundertfeier 1809–1909, Revers (Innsbruck, Kaiserjägermuseum).

252 Innsbruck, TLF, Bibliothek, FB 60.468 (Verlag F. Peter, Meran 1909).

253 Aufenthaltsort unbekannt; vgl. Defregger 1983, 103 (Abb.), 291; Katalog Defregger 1987, 76.

254 S. 318f. (Wien, ÖNB, BA, 281.605-B), siehe Herrscher (Bd. 1, Kap. 5).

255 Wien, ÖNB, BA, Pg III (X/58).

256 Ebd., Pf 129.039:E(3).

257 Heliogravüre (Wien, ÖNB, BA, 281.603-B), abgebildet im Festbuch „An Ehren und Siegen reich" (1908), S. 318f.; zum Gemälde (Innsbruck, TLF, Inv.-Nr. Gem 872) vgl. Katalog Heldenromantik 1996, 130f., Nr. 27 (mit Abb.); Naredi-Rainer / Madersbacher 2007, II, 544f., Nr. 258. Nüchterner stellt das Geschehen eine kolorierte Radierung, „Die Gefangennehmung des Sandwirths" (bezeichnet unten rechts mit „Bei Fr. Campe in Nürnberg"; Innsbruck, TLF, Bibliothek, FB 6504/65) dar; vgl. Katalog Tirolische Nation 1984, 339, Nr. 11.282 (mit Abb.).

258 Wien, HGM, BI 32.748; Wien, ÖNB, BA, NB 513.678-B; abgebildet in Teuffenbach 1892, II, 62.

259 Zitiert nach: Pizzinini 1984, 216.

260 Innsbruck, TLF, Bibliothek, Inv.-Nr. FB 6142/90; vgl. Pizzinini ebd., Abb. 39 (mit falscher Inv.-Nr.); Katalog Heldenromantik 1996, 133, Nr. 3 (mit Abb.).

261 Inv.-Nr. 20.863; vgl. Katalog Tirolische Nation 1984, 122, Nr. 4.13; Fontana 1986, 510 (Abb.).

262 Innsbruck, TLF, Inv.-Nr. Gem 2096a und b (Zeughaus), vgl. Pfaundler / Köfler 1984, 267, 269, 271, 273, Abb. 156–159; Katalog Heldenberg 2005, 220f., Nr. 7.1.30 und 7.1.31 (mit Abb.).

263 Vgl. Feichtinger 1984, 66–69; Cole 2000, 245.

264 Cole 1998, 39. Erst in den Jahren 1848/1849 versuchte der Kaiserhof die Treue der Bevölkerung und den „Geist von 1809" wachzurufen (ebd.).

265 Krumeich 2003, 138.

266 Innsbruck, Rennweg; grundsätzlich: Pizzinini 1984, 229f.; Pfeiffer 1987; Gisinger 1998; Comment 2000, Abb. 79; Cole 2000, 286, 477f. (Anm. 159 [Lit.]); Krumeich ebd., 139f., Anm. 24 (mit Lit.); Katalog Heldenberg 2005, 272, Nr. 8.1.1.; Naredi-Rainer / Madersbacher 2007, II, 560, Nr. 290.

267 Krumeich ebd., 140.

268 Gisinger 1998, 42f.

269 Ebd., 43f.

270 Ebd., 45.

271 Katalog Tirol 1963, 134.

272 Innsbruck, TLF, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. P 2061; vgl. Katalog Tirol ebd., 133f., Nr. 197. Als Pendant ist eine Deckfarbenmalerei (mit Tuschfeder) anzusehen, welche die Enthüllung des Denkmals anläßlich der Vereinigung des Zillertals mit Tirol in Fügen wiedergibt (Innsbruck, TLF, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. P 784 [Zeughaus]); vgl. E. Egg, Das Tiroler Unterland. Die Bezirke Kufstein, Kitzbühel und Schwaz. Seine Kunstwerke, historischen Lebens- und Siedlungsformen (Österreichische Kunstmonographie VI), Salzburg 1971, Abb. 9.

273 Ölgemälde im Besitz der Salinendirektion Hall; vgl. Katalog Tirol ebd., 134. In Hall in Tirol befindet sich auch das „Zwei Kaiser-Denkmal" (westlich von Hasegg) in einer Parkanlage. Es ist dies ein gußeisernes und über vier Meter hohes Monument in neugotischen Stilformen, 1840 von Paul Sprenger zur Erinnerung an die Zusammenkunft der beiden Kaiser Franz I. und Alexander I. im Jahr 1822 entworfen; vgl. Dehio Tirol 1980, 328.

274 Vgl. Wien, HHStA, Zeremonialakten, SR 46, Nr. 43 („Rede Sr. Majestät des Kaisers an die Stände von Tyrol bei Gelegenheit der Huldigungs-Feier", 1816).

275 Blatt Nr. 16 (Wien, ÖNB, BA, 196.528-B); vgl. Katalog Tirol 1963, 132, Nr. 194, Abb. 34; Katalog Kaisertum 1996, 181, Taf. 121; 357, Nr. 10.14; grundsätzlich: Pizzinini 1984, 199f. Literarisch entspricht dieser Szene Franz Fitzingens Gedicht „Die Huldigung in Tirol" (1815) [Müller 1844, 86–88].

276 Wien, ÖNB, BA, 196.383-B; eine entsprechende Erklärung zum Blatt findet sich in der Publikation „Erklärender Text zum Journal pittoresque des Fr. Wolf und Fr. v. Weissenbach" (Wien, ÖNB, BA, ad Pk 25, 22. und 23. Heft, 1. Blatt).

277 Dehio Tirol 1980, 446; Naredi-Rainer / Madersbacher 2007, II, 493, Nr. 229.

278 Fontana 1987, 133 (Abb.).

279 Dehio Tirol 1980, 446.

280 Ein „Vereinigungsdenkmal" ganz anderer Art stellt der 1906 errichtete und 1940 abgetragene Innsbrucker „Vereinigungsbrunnen" (am Südtiroler Platz, gestiftet von Johann Freiherr von Sieberer) zum Gedenken an diverse Eingemeindungen Innsbrucks dar, vgl. Weide 1908, 279 (Abb.).

281 Cole 2000, 130.

282 Felmayer 1981, 123f., Abb. 86; Cole ebd., 133 (mit Quellenangaben); Krause 2003, 213; Naredi-Rainer / Madersbacher 2007, II, 490, Nr. 226. Das für Innsbruck entwickelte Konzept wurde von Schmidt in Wien als Brunnenentwurf vor dem Rathaus (Aquarell, 1873, Wien, Wiener Stadt- und Landesarchiv, Kartographische Sammlung, Inv.-Nr. 17.160.22; vgl. Katalog Wien 1999, 90, Nr. 3.14) in abgewandelter Form wieder aufgegriffen; auch der Franz-Carl-Brunnen aus Sandstein in Bad Ischl (1881) verkörpert diesen Typus.

283 Innsbruck, TLF, Bibliothek, W 21.026.

284 Cole 2000, 144f.

285 Ebd., 138, 219.

286 Ebd., 351f.

287 Ebd., 154 (mit Quellenhinweisen).

288 Plattner 1999, 307–320; Cole ebd., 225f.; zu den entsprechenden Fotografien: Pauer 1966, 291–293, Nr. 2481–2497 (Wien, ÖNB, BA, Pk 1443, 1–11 [Nr. 11 = 422.378-B]).

289 Cole ebd., 248.

290 Plattner 1999, 318. Nicht ohne Bedeutung ist die Visualisierung dieses Ereignisses in einer Serie von kolorierten Stereodias, welche die Festlichkeiten auf dem Berg Isel und das Schützenfest zeigen und mit Hilfe eines eigenen Guckkastens zu betrachten sind (Apparat und Dias im Bildarchiv der ÖNB, Pk 2969, 387).

291 Cole 2000, 323–412.

292 Ebd., 343.

293 Innsbruck, TLF, Bibliothek, FB 11.856, S. 4.

294 Seine Beisetzung in der Innsbrucker Hofkirche wurde bis 1858 verweigert; vgl. Cole 2000, 400.

295 Ebd., 331f.

296 Ebd., 339. Zu erwähnen ist hier auch ein von Josef Piffrader im Jahr 1909 angefertigtes Denkmal für Haspinger in Klausen; vgl. J. Weingartner, Die Kunstdenkmäler Südtirols, Bd. 1, Innsbruck-Wien-München-Bozen [6]1977, 170.

297 Zitiert nach: Cole 2000, 407f., Anm. 284.

298 Plattner 1999, 274.

299 Cole 2000, 249–251.

300 Innsbruck, Tiroler Landesarchiv, Akten des Landesausschusses (ALA), SFd, Z. 1 Bericht, 1899, zitiert nach: Cole 1998, 41; Cole 2000 ebd., 252.

301 Zitiert nach: Cole 1998 ebd., 41; Cole 2000 ebd., 253f.

302 Pizzinini 1984, 228f.; Cole 1998 ebd., 40; zur Ausstattung: Hölzl Stifter 1996, 313–337 (mit Abb.); Mairoser 2001 (mit Abb.); Naredi-Rainer / Madersbacher 2007, II, 454f., Nr. 195; 508, Nr. 235.

303 Cole 2000, 256f.

304 Vgl. hier einen Entwurf (in Bleistift/Tusche) in: Innsbruck, TLF, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. W 81. „Decorationsentwürfe für die Andreas Hofer-Kapelle in Passeier" (zwei Entwürfe und zwölf Kartons, Tusche auf Karton, aquarelliert, 1888 [Inv.-Nr. 3420]) befinden sich im Meraner Stadtmuseum (vgl. Mairoser 2001, 51f., Abb. 52–55). Dort werden auch zwölf Originalskizzen (Öl/Lwd.) zur Hofer-Kapelle (1895) aufbewahrt, die zu je drei Szenen gerahmt sind und der späteren Ausführung bis in kleinste Details entsprechen (Inv.-Nr. 537, 842, 847 und 855; vgl. Mairoser ebd., 54, Abb. 56–59). Bereits 1889 hatte Wörndle einen Hofer-Zyklus in vier Bildern für den Speisesaal des Gasthofes „Goldener Stern" in Innsbruck geschaffen (ebd., 18).

305 Cole 1998, 46; zum „Kaiserfest" in Passeier anläßlich der Erneuerung des „Sandhofes" als Andreas-Hofer-Gedächtnisstätte am 20. und 21. September 1899, vgl. Wien, ÖNB, BA, Pk 1081, 1–12 (Pauer 1966, 240, Nr. 1893–1901).

306 Innsbruck, TLF, Bibliothek, FB 30.581/106.

307 Verlag und Fotograf F. Peter, Meran 1908: Innsbruck, TLF, Bibliothek, FB 30.581/95.

308 Hölzl Stifter 1996, 316–320.

309 Ebd., 321–323.

310 Ebd., 323–327.

311 Ebd., 327–331.

312 Ebd., 331–334; Mairoser 2001, 39–41.

313 Vgl. hier die inschriftlichen Hinweise auf die einzelnen Stände in den Tonnengewölben (Mairoser ebd., 42–49).

12 SÜDTIROL – DIE GESCHICHTE EINES LANDES VOR DER TEILUNG

1 Bassetti Carlini / Spada Pinarelli 1996, 41–43; vgl. Peter Mayr, Wirt an der Mahr. Ein Held von anno 1809, hrsg. anläßlich der Feier des zehnjährigen Bestandes des Museums in Bozen, Bozen 1892.

2 Bassetti Carlini / Spada Pinarelli ebd., 41f.

3 Vgl. Feichtinger 1984, 209.

4 Wien, ÖNB, BA, 461.901-B; vgl. Lillie 1998, 56–62; Pichler 2000, 43–79; : Naredi-Rainer / Madersbacher 2007, II, 491, Nr. 227.

5 Riesenfellner 1998 IV, 278f.; in der zeitgenössischen Literatur lassen sich zahlreiche Belege für die Konstruktion einer „österreichischen" Stammesidentität von Walther bis Grillparzer finden, vgl. Riesenfellner 1998 IV, 279.

6 Innsbruck, TLF, Bibliothek, FB 41.489.

7 Andergassen 1990, 54.

8 Ebd., 54–56 (mit Abb.).

9 Ebd., 57.

10 Vgl. Mühlberger 1989, 467; Heiss 1990, 49.

11 Johler 1995, 186f.

12 Mayr 1888, III (Vorwort).

13 Ebd., V (Vorwort).

14 Hrsg. von A. Mayr, Innsbruck 1889.

15 Johler 1995, 188; vgl. Burdach 1971, 14–19.

16 Heiss 1990, 49.

17 Ebd., 46f.; Johler 1995, 190f.

18 Johler ebd., 188f.

19 Ebd., 191f., Abb. 57; vgl. die Xylographie in der „Leipziger Illustrierten Zeitung" (vom 10. Oktober 1874, S. 285; Wien, ÖNB, BA, 449.096-B), in der die Vogelweiderhöfe als Geburtsort Walthers gepriesen werden; vgl. P. Anzoletti, Zur Heimatfrage Walthers von der Vogelweide, Bozen 1876.

20 Mühlberger 1989, 467.

21 Wagner 1962, 154–157; Mühlberger ebd., 468; Johler 1995, 191.

22 Felmayer 1981, 23, Abb. 16; Andergassen 1990, 55; Wien, ÖNB, BA, 139.466-B; vgl. hier auch die sinnierend-sitzende Figur des Walther von der Vogelweide (in Manesse-Pose) am Würzburger „Frankonia"-Brunnen Ferdinand von Millers, 1891–1893 (ebd., 282.293-B/Pos). Bereits in den vierziger Jahren wurde eine Waltherbüste in der „Walhalla" aufgenommen.

23 Innsbruck, TLF, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. W 88-93. Diese Szenen wurden später auch als Lichtdrucke herausgebracht (Wien, Albertina, Inv.-Nr. 50.062–50.067).

24 Inv.-Nr. W 88.

25 Inv.-Nr. W 89.

26 Inv.-Nr. W 90.

27 Inv.-Nr. W 91.

28 Inv.-Nr. W 92.

29 Inv.-Nr. W 93.

30 Wien, ÖNB, BA, Pg 43 39/3 bzw. NB 519.052-B; vgl. Katalog Babenberger 1976, 719, Nr. 1243.

31 Graz, Neue Galerie am Joanneum, Inv.-Nr. I/519; vgl. Katalog Neue Galerie 1988, 326, Nr. 1849 (mit Abb.).

32 J. Zobl, Vinzenz Gasser. Fürstbischof von Brixen in seinem Leben und Wirken dargestellt, Brixen 1883.

33 Zu Bischof Feßler: Katalog Diözese St. Pölten 1985, 46f., 86, Nr. I. 49 (mit Lit.).

34 Mayer 1989, 20–34.

35 Rumpler 1997, 343; Cole 2000, 49, 52f., 300.

36 Die Muse zeigt Wolfram von Eschenbach die Burg Monsalvat; vgl. Wolfsgruber 1973, 280–282 (mit Abb.).

37 Sämtliche Abbildungen des Zyklus in: Wien, ÖNB, BA, 126.714–126.731-C.

13 VORARLBERG UND DIE „ERFINDUNG" DER REGIONALEN AUTONOMIE

1 Barnay 1988, 129f.

2 Ebd., 192f., 287; vgl. hier auch Hans von Vidabels „Ehrguta, Die Spinnerin von Appenzell, oder Die Belagerung von Bregenz anno 1407/1408. Volksschauspiel in fünf Akten" (Bregenz 1910).

3 8 (1817), Nr. 78, S. 313f. (anonymes Gedicht „Die Retterinn von Bregenz. / 1408.").
4 S. 25–28.
5 Bregenz, VLM, N 449; Katalog Feurstein und Matt 2001, 46, Nr. 20.
6 Katalog Feurstein und Matt ebd., 22.
7 Bregenz, VLM, N 407; Katalog Spätromantiker 2000, 11, Abb. 4; Katalog Feurstein und Matt ebd., 22, 46, Nr. 19, Abb. 10; vgl. hier einen Gips-Modellentwurf von Georg Feurstein („Schlacht der Franzosen"; Bregenz, VLM, N 843; Katalog Feurstein und Matt ebd., 46, Nr. 21, Abb. 11).
8 Katalog Feurstein und Matt ebd., 22.
9 Inv.-Nr. 545 („St. Gallus predigt den Alemannen am Bodensee das Evangelium").
10 Inv.-Nr. 519.
11 Rudigier / Schönborn / Strasser 1992, 51f., 53, Abb. 35.
12 Vgl. August Weckesser, „Die Ausbreitung des Christentums in Helvetien durch Gallus und Kolumban bei Tuggen", 1851, Winterthur, Kunstmuseum (Zelger 1973, Abb. 42).
13 Bregenz, VLM, ST 481 und 541.
14 Nicht ohne Bedeutung ist, daß man sich gerade zu dieser Zeit auch Gedanken zum ursprünglichen Aussehen der „Habsburg" machte, vgl. hier „Eine Reconstruktion der Habsburg im mittelalterlichen Sinne als Beitrag zur Erläuterung des Modells der ehemaligen Burgveste i. M. 1:800 von Adolph Stephanie, k.u.k. Hptm." (am 6. Mai 1897 der Hofbibliothek zur Begutachtung übergeben [Wien, HHStA, Familienakten, K. 16, Heft „Bauten", frdl. Mitteilung von Markus Jeitler, Wien]).
15 Spahr 1987, 2.
16 Ebd., 17f. (mit Abb.).
17 Dehio Vorarlberg 1983, 10; Swozilek 1990, 6f.; Katalog Feurstein und Matt 2001, 25.
18 Niederstätter 1993, 66.
19 Dehio Vorarlberg 1983, 373; Rudigier / Schönborn / Strasser 1992, 82f., Abb. 57; Katalog Feurstein und Matt 2001, 21.
20 Katalog Feurstein und Matt ebd., Abb. 1.
21 Ebd., 21.
22 Ebd.; vgl. die Gedenkmedaille (Feldkirch, Schattenburg-Museum) zur Erinnerung an die Feldkircher Vaterlandsverteidiger vom 23. März 1799–1899 (Avers: Vedute von Feldkirch, Revers: Denkmal am Veitskapf).
23 Katalog Feurstein und Matt 2001, 21.
24 Grundsätzlich: Barnay 1988, 81–89.
25 Niederstätter 1993, 66.
26 Burmeister 1985, 22–25; zu Anton Schneider und dem Aufstand des Jahres 1809: Bilgeri 1982, 225–243; Barnay 1988, 101–104.
27 Burmeister ebd., 14.
28 Bregenz, VLM, N 453, vgl. Katalog Feurstein und Matt 2001, 21f. und 63, Nr. 92*.
29 Bregenz, VLM, Pk 867.
30 Burmeister 1985, 25–27.
31 Zusammenfassend zum Denkmal: ebd., 11–17; Barnay 1988, 140–142, 289f.; Katalog Spätromantiker 2000, 16f.
32 Burmeister ebd., 13.
33 Ebd., 14, 29, Anm. 1.

34 Bregenz, VLM, Z 1228; vgl. Schuster 1966, 101, Abb. 32; Katalog Vorarlberg 1978, 164, Nr. 287; Burmeister 1983, Abb. 17; Katalog Kaisertum 1996, 181, Taf. 120; 350, Nr. 9.52.

35 Bregenz, VLM, Z 1142; vgl. Schuster ebd., 101, Abb. 31; Katalog Vorarlberg ebd.; Katalog Kaisertum ebd., 349f., Nr. 9.53.

36 Barnay 1988, 87.

37 Ebd., 104–108, 131.

38 Bilgeri 1982, 271; Barnay ebd., 109.

39 Niederstätter 1993, 70.

40 Burmeister 1983, 170; Niederstätter ebd., 72–75.

41 Katalog Reiter 2000, 9f.; Felder 2002, 95–97.

42 Barnay 1988, 74f.

43 Ebd., 98.

44 Ebd., 99, 138.

45 Zusammenfassend: ebd., 175–177.

46 Ebd., 109.

47 Grundsätzlich: Truschnegg 2002.

48 Niederstätter 1993, 71; vgl. Matt 1992.

49 Barnay 1988, 196, 247; zu den Heimatschutzvereinen: Katalog Reiter 2000, 10f.

50 Niederstätter 1993, 67; grundsätzlich: Barnay ebd., 123–126.

51 Grundsätzlich: Swozilek 1999.

52 Truschnegg 2001, 54f.

53 Barnay 1988, 175, 247.

54 Ebd., 175–177; Niederstätter 1993, 71.

55 Burmeister 1983, 174; Niederstätter ebd., 82.

56 Zusammenfassend: Niederstätter ebd., 83–85; Barnay 1988, 101f.

57 Barnay ebd., 142, 279f.; Katalog Reiter 2000, 10f.

58 Katalog Spätromantiker 2000, 16; vgl. das „Programm für die Reise Allerhöchstseiner k. und k. Apostolischen Majestät nach Tirol und Vorarlberg vom 28. bis 31. August 1909" (Wien, HHStA, Zeremonial-Protokolle, ZA-Prot. 133 [1909], Anhang VI, fol. 394–397).

59 S. 54–60.

60 Bregenz, VLM, Lith 170; vgl. Katalog Reiter 2000, 10 (Abb.), 40, Nr. 23.

61 Katalog Feurstein und Matt 2001, 23.

62 Bregenz, VLM, Inv.-Nr. 16.214–16.220.

63 Ebd., Inv.-Nr. 14.041–14.043 und Inv.-Nr. 4303–4306; vgl. Barnay 1988, 289 (Abb.).

64 Wien, ÖNB, BA, 284.212-B.

65 Bregenz, VLM, Bibliothek, Sign. 19.984; Verlag: Bregenz, J. A. Teutsch, Druck: Innsbruck, Wagner'sche Universitätsbuchdruckerei.

66 S. 1.

67 S. 2.

68 Zusammenfassend: Barnay 1988, 285f.

69 In Wirklichkeit waren die beiden Heiligen für die Geschichte des Landes relativ unbedeutend, symbolisierten aber für die Klerikalen im späten 19. Jahrhundert die Verbreitung des Christentums, vgl. ebd., 286f.

70 Niederstätter 1993, 82 (Abb. oben).
71 Barnay 1988, 287f.
72 Ebd., 144, 290 (Abb.).
73 Ebd., 288f.
74 Ebd., 113–116; vgl. hier besonders Beda Webers „Das Land Tirol" (1838), das Vorarlberg einen eigenen Anhang widmet und als erster Versuch gelten kann, die „Charakterzüge" der Vorarlberger in ihren einzelnen Regionen zu beschreiben; vgl. Barnay ebd., 116–120.
75 Bregenz, VLM, Gem 132; vgl. Katalog Spätromantiker 2000, 99, Nr. 22 (mit Abb.).
76 Bregenz, VLM, Gem 150; vgl. Katalog Spätromantiker ebd., 105, Nr. 74 (mit Abb.).
77 Z.B. Feldkirch in der Mitte, im Uhrzeigersinn: Götzis, Rankweil, Bludenz, Bregenz und Vaduz, unbezeichnet (Bregenz, VLM, ST 1111).
78 Barnay 1988, 106.
79 Zitiert nach: ebd., 236.
80 Ebd., 237.
81 Bregenz, VLM, ST 1262, ehem. Lith 576 (Illustrationen in kolorierter Punktiermanier).
82 Ebd., Lith 270; vgl. Katalog Douglas 2000, 340, Nr. 13 (mit Abb.).
83 „Die guten Lehren": Bregenz, VLM, Lith 579, vgl. Katalog Douglas ebd., 340, Nr. 14.
84 In: „Blätter für Kostümkunde, N. F. 88. Blatt" im Verlag von Franz Lipperheide in Berlin (Bregenz, VLM, ST 1087).
85 Zusammenfassend: Mackowitz 1967.
86 Bregenz, VLM, Gem 22; vgl. Katalog Vorarlberg 1978, 173, Nr. 352; Katalog Portraits 1987, 66f., Nr. 38 (mit Abb.); Rudigier / Schönborn / Strasser 1992, 60, 63, Abb. 42; Katalog Spätromantiker 2000, 97, Nr. 6 (mit Abb.).
87 Bregenz, VLM, Gem 1167; vgl. Katalog Spätromantiker ebd., 103, Nr. 58 (mit Abb.).
88 Bregenz, VLM, Lith 574a.

14 Die Steiermark – Erzherzog Johann und die Vielfalt der städtischen Erinnerungskultur

1 Erzherzog Johann am 24. Juni 1823 zu Anna Plochl.
2 Hormayr, zitiert nach: Adel 1969, 36.
3 „Archiv" 12 (1821), Nr. 53/54, 215; siehe Historienmalerei (Bd. 1, Kap. 8).
4 „Archiv" ebd., Nr. 53/54, S. 215f.; vgl. Katalog Kammermaler 1959, 118–120; Adel 1969, 35f.; vgl. auch die „Vaterländischen Blätter" 1814: „Das Schloß Thernberg, Sr. kais. Hoheit dem Erzherzog Johann gehörig" (vgl. Skreiner 1982, 103–105; Frodl-Schneemann 1984, 25).
5 Sommer 2003, 109f., vgl. Jakob Gauermann (Kopie von Melanie Stürgkh), Erzherzog Johann bei Thernberg (Aquarell): Graz, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. II/11.074 K; Graz, Bild- und Tonarchiv, Fotografie, RF 54845.
6 Festschrift Johann 1982, 33f.; Katalog Erzherzog Johann 1982, Katalogbd., 72–77.
7 Graz, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Inv.-Nr. I/62; vgl. Katalog Heldenromantik 1996, 64f., Nr. 2 (mit Abb.); abgebildet in Teuffenbach 1892, I, 228; siehe Historienmalerei (Bd. 1, Kap. 8).
8 „Archiv" 12 (1821), Nr. 53/54, S. 215f.; vgl. Frodl-Schneemann 1984, 178, Anm. 84.

9 Jooss 1999, 334f., Abb. 40 (mit Quellen).

10 Vancsa 1973, 53; Katalog Heldenromantik 1996, 64.

11 Skreiner 1982, 105.

12 Von 13 von Ruß angefertigten Darstellungen, die sich heute noch im Besitz der Nachkommen von Erzherzog Johann befinden, geben allein acht Szenen aus dem Leben Rudolfs I. wieder, vgl. Keil 1989, 129.

13 Von Karl Ruß existiert eine Federzeichnung in Sepia (Privatbesitz) zu diesem Thema aus dem Jahr 1808, vgl. ebd., 212f., Nr. 126.

14 „Archiv" 2 (1811), Nr. 122–124, S. 513–524, bes. 523.

15 Collin 1811, 523.

16 Vgl. hier die Darstellung von Karl Ruß (Aquarell und Feder in Sepia) in Privatbesitz, undatiert, vgl. Keil 1989, 215, Nr. 134.

17 Ebd., 214, Nr. 130.

18 Von Karl Ruß existiert eine Federzeichnung (in Sepia) in Privatbesitz aus dem Jahr 1808 (ebd., 214, Nr. 129) sowie ein Aquarell mit Feder (in Sepia) aus dem Jahr 1810: Graz, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Inv.-Nr. 11.176 (ebd., 214, Nr. 129a).

19 Vgl. Karl Ruß' Aquarell mit Feder (in Sepia) aus dem Jahr 1812 (Privatbesitz) zum Thema „Maximilian I. fällt eine Dankesrede auf dem Schlachtfeld bei Guingast (scil. Guinegate, 1477 [W.T.])" (ebd., 214f., Nr. 131).

20 Von Karl Ruß ist eine Federzeichnung (in Sepia) aus dem Jahr 1808 (Privatbesitz) überliefert; vgl. ebd., 213, Nr. 127.

21 Von Karl Ruß existiert eine Federzeichnung (in Sepia) aus dem Jahr 1808 (Privatbesitz) zu diesem Thema, vgl. ebd., 213f., Nr. 128.

22 Ebd., 116f.

23 Zitiert nach: Koschatzky 1987, 55; Keil ebd., 117.

24 Zitiert nach: Keil ebd., 118.

25 Zur Architektur: Springer 1979, 9; Dehio Steiermark 1982, 47f.; Waissenberger 1986, 198; vgl. die Ansicht in einer Lithographie von Karl Ludwig Libay nach einem Gemälde von Joseph Höger, gedruckt bei Johann Rauh (Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 91.479), bzw. mehrere Aquarelle von Thomas Ender (1840); vgl. Koschatzky 1982, 113, Abb. 112, 115, 116.

26 Siehe Herrscher (Bd. 1, Kap. 5).

27 Krause 1980, 30. Das Bemühen um die habsburgische Haustradition wird auch in den Initiativen Erzherzog Johanns deutlich, das Mausoleum Erzherzog Karls II. von Innerösterreich in Seckau (1611) restaurieren zu lassen (Wien, HHStA, OMeA 1825, K. 306, r. 1–11, r. 6/29, Vertrag vom 12. Mai 1825).

28 Siehe Tirol (Bd. 2, Kap. 11).

29 Dehio Niederösterreich 2003, 158.

30 Skreiner 1982, 107.

31 Koschatzky 1967, 30f.

32 Katalog Erzherzog Johann 1982, Katalogbd., 532, 536, Nr. 20/17, 20/24 (mit Abb.); Kristan 1986, 11, Abb. 12–19.

33 Zum Abschied: Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld, Entwurfszeichnung, Bleistift über Rötel, St. Pölten, NÖ. Landesmuseum, Inv.-Nr. 2557 (Vorzeichnung für ein Aquarell), 1819 (Katalog Kammermaler 1959, 79f., Nr. 18, 19), vgl. Schnorrs „Abschied des Landwehrmannes" (1819), Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 27286 (Entwurfsskizze für das Glasfenster im „Jägerzimmer" des Brandhofes): Reiter 2006, 195, Nr. 426.

34 Nach Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfelds Entwürfen sollten Rudolf I. von Habsburg, Maximilian I., Maria Theresia, Josef II., Leopold II. und Franz II. Darstellung finden (Sammlung Erzherzog Johann, Inv.-Nr. 1186–1191); vgl. Koschatzky 1967, 32, Abb. 4.

35 Ebd., 32.

36 Ebd., 31f., Abb. 3; Kristan 1986, 35f., Abb. 50–55; Wietersheim-Meran 1989 I, 102f.; II, 445–448, Nr. 849, Abb. 50.

37 Koschatzky ebd., 32; Kristan ebd., 36f.

38 Ljubljana, Nationalmuseum, Inv.-Nr. N 10158.

39 Graz, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Inv.-Nr. I/2184; Katalog Neue Galerie 1988, 227, Nr. 827, Taf. 1; Katalog Kaisertum 1996, 210, Taf. 187; 428f., Nr. 17.11. Dieses Gemälde des Erzherzogs in Zivil vor einer Landschaft hat zahlreiche Nachahmer gefunden, vgl. etwa Johann Wachtls (1778–um 1839) Gemälde, um 1830/1840, im Pokrajinski Muzej in Celje, Inv.-Nr. S/351 (Katalog: Pokrajinski Muzej Celje. Die Habsburger auf Porträts. Celje 1998, 18 [mit Abb.]).

40 Frodl-Schneemann 1984, 49, 54, 141, Nr. 79, Taf. 20; Tanzwirth 1999, 15f., Abb. 14.

41 Stahlstich, Wien, ÖNB, BA, Pg 32 10/13 in Ptf. 141:(2) bzw. NB 500.227 und 213.314-C sowie Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 95.150; vgl. Frodl-Schneemann ebd., 141, Nr. 79, Taf. 20; Telesko 2006 V.

42 Katalog Johann Porträt 1982, Nr. 14, Abb. 41 (Beispiele für die „Jagdikonographie": ebd., Nr. 71, 152, 162 [mit Abb.]); Frodl-Schneemann ebd., 54; Häusler 1991, 33; Hülmbauer 1993, 160; Katalog Jagdzeit 1996, 51, Nr. 3.8; Magenschab 2002, 269. Diese besondere Bedingung der bildenden Kunst im Vormärz, nämlich wie Theater und Presse den Restriktionen der Zensur zu unterliegen, wurde bisher noch zuwenig untersucht.

43 Die Österreichisch-Ungarische Monarchie in Wort und Bild. Bd. Steiermark, Wien 1890, 141.

44 Graz, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Inv.-Nr. I/154, Katalog Neue Galerie 1988, 180, Nr. 346 (mit Abb.).

45 Katalog Jagdzeit 1996, 51.

46 Ebd., 51, 56, Nr. 3.9; Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 133.599.

47 Bratislava, Slowakische Nationalgalerie, Inv.-Nr. O 5301; vgl. Dubnická 1960, fig. 18–24; Petrová-Pleskotová 1966, 223; Vaculík 1978, Nr. 246; Kunst Slowakei 1995, 164f., Nr. 251 (mit Abb.).

48 Wien, ÖNB, BA, 174.898-A; vgl. Katalog Jagdzeit 1996, 298; Frodl 2002, 455f.

49 Žitko 2001, 464, Anm. 62.

50 Katalog Erzherzog Johann 1982, Beiträge, 441.

51 Wien, ÖNB, BA, 179.286-A; vgl. F. Eppel, Die Eisenwurzen (Österreichische Kunstmonographie IV), Salzburg [3]1968, Abb. 36; Katalog Jagdzeit 1996, 301.

52 Vgl. W. Koschatzky, Erzherzog Johann und Neuberg, in: Der Dom im Dorf. Mitteilungsblatt der „Freunde des Neuberger Münsters" Oktober 2002, F. 66, 7–18, bes. 7f. (frdl. Mitteilung von Andreas Nierhaus, Wien).

53 Zusammenfassend: Katalog Erzherzog Johann 1982, Beiträge, 441; Žitko 1996, 115; Žitko 2001, 462–464.

54 Innsbruck, TLF, Inv.-Nr. Gem 1080.

55 Vgl. hier auch Jakob Gauermanns „Erzherzog Johann am Gipfel der Hochwildstelle", 1819 (Privatbesitz) oder Matthäus Loders Aquarell „Golling – Erzherzog Johann in einer Almhütte beim Kochen" (Meran, Sammlung Erzherzog Johann, Inv.-Nr. 281); vgl. Skreiner 1978, 332, Nr. 146, Taf. 77.

56 Privatbesitz; Katalog Erzherzog Johann 1959, Taf. VII; Schaffer 1989, Nr. 65, Taf. 98; Katalog Jagdzeit 1996, 52.

57 „Schütze" meint hier auch den zu Schutz und Verteidigung bereiten Bürger.

58 Schaffer 1989, Nr. 65; Katalog Jagdzeit 1996, 52, 58, Nr. 3.13, Kreidelithographie von Josef Kriehuber und Eduard Weixlgärtner nach Johann Fischbach; vgl. Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 91.055. Eine weitere Darstellung Erzherzog Johanns als Jäger und Wanderer ist in einer Lithographie (Verlag Franz Werner, Wien-Mariahilf) erhalten (Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 83.087), die den Erzherzog im Hochgebirge zeigt.

59 Katalog Jagdzeit ebd., 58.

60 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 91.481.

61 Nürnberg, bei Peter Karl Geissler (1802–1872); Katalog Erzherzog Johann 1959, 336, Nr. 676.

62 Vgl. hier auch eine Lithographie, die Johann als Reichsverweser darstellt: „Kein Preußen und kein Östreich mehr (…)" (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. HB 3116, Kapsel 1316a; vgl. Katalog Europa 1848, 1998, 97, Nr. 83).

63 Sammlung Portheim; vgl. Engel-Janosi 1931, 69f.

64 Wien, ÖNB, BA, NB 505.237-B; vgl. hier Darstellungen des Erzherzogs als Retter während der Hungersnot 1816.

65 Siehe Salzburg (Bd. 2, Kap. 10).

66 Föttinger 1951, 12–14.

67 Ebd., 44–46.

68 Zitiert nach: Magenschab 2002, 289.

69 Schenkungsurkunde vom 16. Juni 1811; vgl. Sommer 2001, 109; Sommer 2003, 118, 126; zu den Statuten des „Joanneum" vom 1. Dezember 1811 (mit Abdruck des Textes): Sommer 2003 ebd., 160–174.

70 Wiesflecker 1982, 53.

71 Sommer 2001, 106.

72 Erzherzog Johann, zitiert nach: Keil 1989, 124.

73 Sommer 2003, 167.

74 Sommer 2002, 54; vgl. Wagner 1977, 19.

75 Wagner ebd., 23f.

76 Sommer 2002, 66.

77 Eitelberger 1879 II (verfaßt im Jahr 1872).

78 Sommer 2003, 321.

79 Fliedl 1992.

80 Skreiner 1982, 101; Fliedl ebd., 26.

81 Fliedl ebd., 23.

82 Erzherzog Johann, zitiert nach: A. Schlossar, Erzherzog Johann und die obersteirischen Trachtenbilder vom Anfang des 19. Jahrhunderts von Ruß, Gauermann und Loder, in: Deutsche Alpenzeitung 1911, 9; vgl. Keil 1989, 115.

83 Graz, Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum, Inv.-Nr. 1149; vgl. Joanneum aktuell 2002, H. 1, S. 9 (frdl. Mitteilung von Christine Rabensteiner, Graz).

84 Inv.-Nr. 25.308.

85 Resch 1997, 632; Riesenfellner 1998 III, 188–190; Krasa-Florian 2007, 129, Abb. 24; Graz, Bild- und Tonarchiv, Foto, RF 102.133.

86 Graz, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Inv.-Nr. I/97; vgl. Wien, ÖNB, BA, 152.572-C; Katalog Neue Galerie 1988, 255, Nr. 1139 (mit Abb.).

87 Spreitzhofer 1986.

88 Graz, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Inv.-Nr. I/514; vgl. Katalog Neue Galerie 1988, 230, Nr. 866 (mit Abb.).

89 Eisenerz, Heimatmuseum; Wien, ÖNB, BA, H 592, 609–614, 755; vgl. Katalog Erzherzog Carl 1909, 228f., Nr. 27–34, Taf. XXII–XXIV; vgl. Reisner 1900.

90 Eisenerz, Heimatmuseum, Inv.-Nr. 1141; vgl. Katalog Erzherzog Johann 1982, Katalogbd., 340, Nr. 12/15 (mit Abb.); vgl. den entsprechenden Bericht bei: Sann 1922, 121f.

91 Sann ebd., 43.

92 Wien, ÖNB, BA, L 31.914-C. Die Bronzestatue Abt Otkers wurde in der Berndorfer Metallwarenfabrik des Industriellen Arthur Krupp gegossen. Eine entsprechende Fotodokumentation befindet sich im Stadtarchiv des Mariazeller Heimathauses (frdl. Mitteilung von Andreas Schweighofer, Mariazeller Heimathaus).

93 Graz, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Inv.-Nr. I/737; Katalog Neue Galerie 1988, 314, Nr. 1729.

94 Sann 1922, 4f.; Quellen: I. Proschko, Historische Erzählungen und Sagen aus der Steiermark, Graz 1869, 130–134; H. von der Sann, Sagen aus der Grünen Mark, Graz [3]1911.

95 Felder 2002, 41f.

96 Uhl 1999, 66.

97 Uhl 1998, 524.

98 Bassin: vier Tritonen- und Najadenpaare, darüber vier weibliche Figuren: Landwirtschaft, Künste, Schiffahrt sowie Handel (und Gewerbe); vgl. Riesenfellner 1998 III, 175f.

99 Ebd., 196–198.

100 Ebd., 169.

101 Uhl 1999, 51f.; Uhl 1999 II, 149.

102 Resch 1997, 633; Riesenfellner 1998 III, 169f.

103 Siehe Niederösterreich (Bd. 2, Kap. 8).

104 Uhl 1999, 52f.; Uhl 1999 II, 149.

105 Resch 1997, 633; Riesenfellner 1998 III, 182–185.

106 Zitiert nach: Riesenfellner ebd., 184.

107 Uhl 1999, 50; Uhl 1999 II, 146–148.

108 Riesenfellner 1998 III, 202–204.

109 Zur Hamerling-Feier: „Tagespost (Graz)" vom 18. Mai 1904, o.S. (Titelseite), zitiert nach: Riesenfellner ebd., 202.

110 Resch 1997, 404; Riesenfellner ebd., 185.

111 Siehe Joseph II. (Bd. 1, Kap. 4).

112 Uhl 1999, 50f.

113 Riesenfellner 1994, 7–9; Riesenfellner 1998 III, 198–201.

114 Zitiert nach: Uhl 1999, 54f.

115 Riesenfellner 1998 III, 200f.

116 Zitiert nach: ebd., 199.

117 Siehe Denkmalkult (Bd. 2, Kap. 5).

118 Sieben – zum Teil großformatige – Stadtveduten des 1810 in Graz geborenen Malers Conrad Kreuzer (1810–1861) sind Schlüsselwerke zur Grazer Stadttopographie und vor kurzem aus ehemaligem Pri-

vatbesitz wieder nach Graz (Stadtmuseum) zurückgekommen. Dabei kommt dem Schloßberg als Betrachterstandpunkt besondere Bedeutung zu.

119 Riesenfellner 1994, 13–15; Resch 1997, 554; Riesenfellner 1998 III, 210–212.

120 Uhl 1999, 57; Uhl 1999 II, 150.

121 Riesenfellner 1994, 9–11; Resch 1997, 362; Riesenfellner 1998 III, 204–206.

122 Zitiert nach: Riesenfellner 1994 ebd., 10f., Abb. 6.

123 Uhl 1999, 55.

124 Zitiert nach: ebd., 56.

125 Riesenfellner 1998 III, 206–208; das Modell wurde bei der Akademie-Ausstellung 1877 präsentiert; vgl. Katalog Kunst-Ausstellung 1877, 22, Nr. 185.

126 Zusammenfassend: Riesenfellner ebd., 170–172.

127 S. 10, vgl. Riesenfellner ebd., 172.

128 Graz, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. II/10.296; Wien, ÖNB, BA, Pk 3003, 29 bzw. 284.060-B; vgl. G. Celedin, Joseph Kuwasseg 1799–1859, Graz 2002, 137, Farbtaf. 45, WV 316. Die Denkmalsenthüllung stellt auch eine Lithographie von Eduard Kaiser (nach einer Skizze von Rottenbacher) dar; vgl. Wien, ÖNB, BA, Pk 3003, 28.

129 Zusammenfassend: Resch 1997, 163f.; Riesenfellner 1998 III, 176–181.

130 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 79.520; vgl. Žitko 2001, 448; vgl. hier auch die Lithographie „MONUMENT S[r] KAISERLICHEN HOHEIT / des durchlauchtigsten Herrn Erzherzogs Johann von Oesterreich", gezeichnet und lithographiert von Johann Wachtl, gedruckt bei Johann Höfelich. Anläßlich der Enthüllung erschien Johann Gabriel Seidls „Festgedicht bey Gelegenheit der feyerlichen Enthüllung des mit dem Bildnisse (…) der (…) Prinzen Johann geschmückten Monuments in der Huda Lukua".

131 Vgl. Schlossar 1878, 13.

132 Zusammenfassend: Žitko 1996, 24, 59f., 107f.; Žitko 2001, 454–459.

133 Riesenfellner 1998 III, 169.

134 Zusammenfassend: Sommer 2003, 98–117.

135 J. von Lachberg, Empfindungen bei der Aufstellung der Büsten Sr. Majestät des Kaisers Franz I. und Sr. des Erzherzogs Johann kaiserl. Hoheit im Joanneum zu Grätz, Graz 1814, zitiert nach: Sommer ebd., 186.

136 Binder 1997, 59.

137 Riesenfellner 1998 III, 177f.

138 Ebd., 178.

139 Ebd., 179f.

140 Genaue Beschreibung in: ebd., 180f.

141 Besonders die von Johann geförderte Industrie sollte in der Ikonographie des Eisenwesens im 19. und 20. Jahrhundert eine wichtige Funktion erlangen; grundlegend: Danzer 1995.

142 Katalog Erzherzog Johann 1982, Beiträge, 441, 443 (Abb.).

143 Sartori 1809, Teil 2, S. 157f.

144 Wien, ÖNB, BA, L 27.992-C; vgl. Dehio Steiermark 1982, 263.

145 Danelzik-Brüggemann 1996, 191, Nr. D 603, Abb. 189.

146 Ein Kupferstich („Friedens-Präliminarien zu Göß in Steyermark den 18[ten] April 1797") im Wiener HGM (vgl. Wien, ÖNB, BA, H 538-E: Katalog Campoformido 1997, 234 [Abb.], 302, Nr. VII.2) zeigt

die umfassende Bedeutung des Friedensschlusses an: Erzherzog Carl und Napoleon reichen sich am „Altar des Friedens" die Hände, und ein Engel bringt die Friedenspalme. Das Kriegsgerät liegt zerbrochen am Boden, auf der linken Seite wölbt sich der Regenbogen (als Bündniszeichen [Gn 9, 8–17]) über Göß.

147 Wien, ÖNB, BA, L 27.998-C; vgl. Dehio Steiermark 1982, 263.

148 Porträt von Rudolf Hausleitner in der Montanuniversität von Leoben; vgl. Katalog Erzherzog Johann 1959, 396, Nr. 816, Abb. 22.

149 Wien, ÖNB, Pk 3001, 399 bzw. 436.172-B; vgl. Dehio Steiermark 1982, 263.

150 Zusammenfassend: Frodl 2002, 227f., Nr. 53.

151 Köller 1968; Riesenfellner 1998 III, 190f.; Uhl 1997, 395; Uhl 1999, 59–61.

152 Riesenfellner ebd., 190.

153 Uhl 1997, 398f.

154 Köller 1968, 142 (Hervorhebung W.T.); vgl. Uhl ebd., 398f.; Resch 1997, 169; Uhl 1999, 60 (zu einigen Änderungen gegenüber dem ursprünglichen Konzept); Uhl 1999 II, 152f.

155 Uhl 1997 ebd., 399.

156 Ebd., 400; Uhl 1999 II, 140f.

157 Uhl 1999, 60f.

15 KÄRNTEN ZWISCHEN TOPOGRAPHISCHER DOKUMENTATION UND VISUALISIERUNG DER LOKALMYTHEN

1 Felder 2002, 51f.

2 S. 129–136.

3 Deuer 1994, 104; Sommer 2003, 323.

4 Deuer 1992, 27; vgl. Rudolfinum – Jahrbuch des Landesmuseums für Kärnten 1999, 7f.

5 S. 450f., fig. 461.

6 Deuer 1994, 107, Abb. 32; Katalog Ostarrichi 1996, 143, Nr. 6.1.02.

7 Siehe Historiographie (Bd. 1, Kap. 7).

8 S. VI.

9 Stockner 1999, 234f. (mit Abb.).

10 Vgl. Baum 2002, 49f.

11 Landesmuseum Kärnten 1987, 12, Abb. 1.

12 Deuer 1992, 25f.; Deuer 1994, 63, 172–174, Abb. 19; Neubauer-Kienzl / Deuer / Mahlknecht 2000, 132f., Abb. 85.

13 Deuer 1994 ebd., 63; vgl. H. Thaler, Josef Ferdinand Fromiller (1693–1760). Ein Beitrag zur Barockmalerei in Kärnten, Diss. phil. Wien 1978, 70f., Abb. 124; Katalog: Josef Ferdinand Fromiller. Barockkunst in Kärnten, Landesmuseum für Kärnten, Klagenfurt 2005, 64, Abb. 6.

14 S. 60f.

15 S. 69 (Xylographie); vgl. Wien, ÖNB, BA, 282.243-B. Noch der entsprechende Abschnitt bei Zöhrer 1898, 54–56, nimmt auf diese Darstellung Bezug.

16 1812, 15–36; vgl. Adel 1969, 220.

17 J. G. Kumpf, Ein Spaziergang durch Kärntens Herculaneum, in: Carinthia 10 (1820), Nr. 37, 1–4.

bes. 1; vgl. Rogy 1998, 489. Der aus Klagenfurt stammende Arzt Kumpf gründete zusammen mit Carl Mercy im Jahr 1811 die Zeitschrift „Carinthia", vgl. Baum 2002, 79.

18 Rogy ebd., 494.

19 Feuchtmüller 1970, 18f.

20 Carinthia 52 (1862), Nr. 24 vom 29. November 1862, 185–188, vgl. Carinthia I 183 (1993), 729–767.

21 Wlattnig 1998, 3f. (mit Abb.). Messner schuf 1869 auch das Denkmal für Gasser († 1868) in Villach, 1871 aufgestellt.

22 Siehe Tirol (Bd. 2, Kap. 11).

23 Dehio Kärnten 1976, 269.

24 Kienzl 1986, 341f., Abb. 173.

25 Deuer 1994, 54f.

26 Ebd., 64, 180, Abb. 20, 42.

27 Grundsätzlich: Ghon 1907, 65–68; Festschrift Türk 1959, 15–17; Katalog Salm 1993, 238f., Nr. 11.8; Rumpler 1997, 101; zur Franzosenzeit in Kärnten vgl. die Beiträge in: Carinthia I 99 (1909), Nr. 2–5, 35–207.

28 Siehe Südtirol (Bd. 2, Kap. 12).

29 Probszt-Ohstorff 1964, 83, Nr. 206, Taf. XXIV; Deuer 1992, 28.

30 Wien, ÖNB, BA, 63.811-B; vgl. Dehio Kärnten 1976, 226; Wlattnig 2000, 215, Abb. 13 (Gipsmodell des Achterjägers); Wlattnig 2001, 76. Aus dem Jahr 1913 ist ein Entwurf Kassins für ein Franz-Joseph-Denkmal auf dem Obstplatz in Klagenfurt nachweisbar (Bronzestandbild im Ersten Weltkrieg eingeschmolzen) [frdl. Mitteilung von Robert Wlattnig, Landesmuseum für Kärnten, Klagenfurt].

31 Carinthia I 99 (1909), Nr. 2–5, S. 205–207 (Abb.); Wlattnig 2000 ebd., 215, Abb. 12; Wlattnig 2001 ebd., 75f.

32 Vgl. die Erinnerungsmedaille (1909) Josef Kassins zur Jahrhundertfeier der Kärntner Landesverteidigung (Probszt-Ohstorff 1964, 93, Nr. 256, Taf. XXVII).

33 Inschrift unten: „IM GEDENKEN AN DEN 23. JULI 1814 / DA OBERKÄRNTEN – VON DER / FRANZOSENHERRSCHAFT BEFREIT / – WIEDERUM MIT OESTERREICH / VEREINIGT WORDEN IST HUNDERT / JAHRE HERNACH IN HEIMATLIEBE UND / VATERLANDSTREUE DEM ALLGELIEBTEN / KAISER FRANZ JOSEF I ZUR EHR / GESTIFTET VON DER GEMEINDE".

34 Carinthia I 99 (1909), 201; in einer Lithographie Joseph Wagners (Wagner 1844/1845, 266–268, Nr. 58) überliefert; vgl. Katalog: Geschichtliches über Feistritz im Rosental, Klagenfurt 2002, 18, Nr. 8.5.

35 Vgl. den Bericht zu Hensels und Hermanns Taten in Hormayrs „Taschenbuch für die vaterländische Geschichte" 2 (1812), wo im Beitrag „Die Thermopylen (sic!) der karnischen Alpen" (S. 136–158, bes. 148–158) von Hensel und Hermann berichtet wird; vgl. „Archiv" 2 (1811), Nr. 51, zitiert nach: Matsche-von Wicht 1994, 74.

36 Ghon 1907; Festschrift Türk 1959, 13–15.

37 Wien, HGM; vgl. Wien, ÖNB, BA, H 782. Hermann wurde von Ambros de Monte (Pseudonym) im Gedicht „Predil" als „zweiter Zriny" gefeiert (Fraungruber 1904, 135f.).

38 Wien, ÖNB, BA, 134.466-B bzw. Pk 2598, 154.

39 Wien, HGM; vgl. Veltzé 1909, 143 (Abb.); Katalog Salm 1993, 239, Nr. 11.10 (mit Abb.).

40 Kleinformatige und signierte Variante: Klagenfurt, Kärntner Landesmuseum, Inv.-Nr. K 236 (Katalog Campoformido 1997, 284 [mit Abb.], 336, Nr. XX.5); Heliogravüre nach dem Gemälde: Wien, ÖNB,

BA, L 56.587-C; vgl. Veltzé ebd., 133 (Abb.); Katalog Salm ebd., 239, Nr. 11.9 (mit Abb.); vgl. hier das großformatige Gemälde Albrecht Adams „Verteidigung des Blockhauses von Malborghetto und Hensels Tod" (1843) im Wiener HGM (BI 24.154); vgl. U. von Hase-Schmundt, Katalog: Albrecht Adam und seine Familie, München 1981, 192f., Nr. 146.

41 Siehe Historienmalerei (Bd. 1, Kap. 8).

42 Wien, ÖNB, BA, L 57.107-C; vgl. Veltzé 1909, 145 (Abb.); Matsche-von Wicht 1994, 74f.; Zur Vertheidigung der Blockhäuser Malborghet und Predil im Jahre 1809. Zwei Ruhmesblätter österreichischer Kriegsgeschichte, in: Mittheilungen über Gegenstände des Artillerie- und Geniewesens 1901, H. 1, 12 (Hensel-Denkmal), 24 (Hermann-Denkmal); als Xylographie in: „Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild", Kärnten und Krain, Bd. 1, Wien 1891, 86 (Abb.).

43 Wien, ÖNB, BA, L 57.106-C; vgl. Veltzé ebd., 135 (Abb.); Milesi 1965 II, 27f.; Waissenberger 1986, 212f.; Matsche-von Wicht ebd., 74f., Abb. 10; Inschrift: „ZUR ERINNERUNG / AN DEN HELDENTOD / DES K. K. INGENIEUR HAUPTMANNS / FRIEDRICH HENSEL / AM XVII MAI MDCCCIX / UND DER MIT IHM GEFALLENEN / KAMPFGENOSSEN / KAISER FERDINAND I.".

44 Klagenfurt 1660 (Faksimile 1976), vgl. Wien, ÖNB, BA, Pb 5946 (= 188-C.6).

45 Wien, ÖNB, BA, NB 609.483-C; vgl. Pühringer-Zwanowetz 1965; Deuer 1988, 11, Abb. 3; Deuer 1992, 31, Abb. 10; Polleross 2000, 198; Baum 2002, 51.

46 Pühringer-Zwanowetz ebd., 736–738; Dehio Kärnten 1976, 295; Deuer 1992 ebd., 31.

47 Skudnigg 1984, 62–64; Riesenfellner 1998 V, 347f.

48 Molls Denkmal ist auch auf zwei Aquarellen Karl Kremsers (um 1820) im Kärntner Landesmuseum in Klagenfurt (Inv.-Nr. K 265, 266) zu sehen (Deuer 1988, 33, Abb. 17, und Umschlagabb.; Genser 1992, 13); vgl. hier auch ein Gemälde Maria Theresias im Krönungsornat, 1753 (ehemals für den Landtagssitzungssaal im Klagenfurter Landhaus), von Jakob Michel (heute Klagenfurt, Kärntner Landesmuseum, Inv.-Nr. K 602; vgl. Deuer 1992, 28; Deuer 1994, 70, Abb. 22), zum Denkmal selbst: Krasa-Florian 1979, 447, Abb. 226 (Kupferstich von Molls Denkmal von F. F. Klauber, um 1765); Polleross 2000, 198, Abb. 14.

49 Zitiert nach: Riesenfellner 1998 V, 347; vgl. Skudnigg 1984, 63.

50 Zitiert nach: Skudnigg ebd., 63.

51 Ebd., 63f.

52 Dehio Kärnten 1976, 295 (im Jahr 1870); vgl. aber die Inschrift an der Nordseite des Sockels des Denkmals (1764), die von einer Abtragung im Jahr 1871 spricht; vgl. Skudnigg ebd., 80; Deuer 1992, 31.

53 Grundsätzlich: Skudnigg ebd., 77–80; zum Sockel des zweiten Maria-Theresia-Denkmals: Klagenfurt, Kärntner Landesarchiv (KLA), Nr. 575/1871 (Faszikel 87/1 in Klagenfurt Stadt II).

54 Skudnigg ebd., 79.

55 Wien, ÖNB, BA, 195.893-B.

56 Wurzbach-Tannenberg II 1943, 967, Nr. 6047; vgl. Skudnigg 1984, 80.

57 Zitiert nach: Skudnigg ebd., 79.

58 Aus dem Jahr 1902 sind von Kassin auch eine Maria-Theresia-Büste und eine Sitzfigur bekannt (frdl. Mitteilung von Robert Wlattnig, Landesmuseum für Kärnten, Klagenfurt).

59 Wlattnig 2000, 214, Abb. 11.

60 Dehio Kärnten 1976, 296; Skudnigg 1984, 68–70; Deuer 1992, 31f.; Katalog Salm 1993, 244, Nr. 11.29.1–2 (mit Abb.).

61 Deuer ebd., 26, 28; Deuer 1994, 86–89, 107, 134, Abb. 25.

62 Deuer 1994 ebd., 86.

63 Siehe Dynastie und Kirche (Bd. 2, Kap. 4).

64 Dieses Monument formuliert den Typus der neugotischen Gedenksäule, die im österreichischen 19. Jahrhundert besonders beliebt war, vgl. hier die anläßlich des Besuchs des Kaiserpaares (1856) errichtete (und 1868 wieder abgetragene) „Elisabethsäule" aus Holz (mit einer Büste der Kaiserin) in Graz (Arbeiter 1906, 49, Abb. nach S. 46; Riesenfellner 1998 III, 194 [Abb.]).

65 Klagenfurt, Kärntner Landesmuseum, Inv.-Nr. 3953: „Das Denkmal in Ferlach / zur Erinnerung an die Lebensrettung Sr. k. k. apost. Majestät des Kaisers von Österreich / Franz Josef I. / von der Gemeinde erbaut 1853." (Tuschar 1996, 29 [mit Abb.]); Quellen: Wien, AVA, Ministerium des Innern, Präsidialakten Abt. 45, Karton 1189, Akt 284 ex 1855; Abt. 45/1, Karton 1191, Akt 6474 ex 1853 (mit dem Festgesang anläßlich der Enthüllung), Akt 7263 ex 1853 und Akt 3636 ex 1854 (Inschriften).

66 S. 31.

67 S. 3f.; vgl. hier das Denkmal für Franz I. in Mittersill (siehe Salzburg, Bd. 2, Kap. 10) bzw. die ursprüngliche Konzeption des Prager Nationaltheaters (1883 eröffnet), Steine von verschiedenen, historisch oder mythologisch bedeutenden Orten Böhmens, Mährens und Österreichisch-Schlesiens als „Grundsteine" zusammenzutragen; vgl. Marek 2004, 155.

68 S. 7.

69 Vgl. hier das Gedicht „Der Blumen Huldigung. Festspiel zur Feier der Anwesenheit Sr. Majestät des Kaisers Franz Josef I. in Preßburg den 14. August 1852" (Preßburg 1854).

70 S. 9, 17f.

71 S. 15f., 29.

72 „Festgesang", S. 31.

73 Grundsätzlich zu den Hofreisen Franz Josephs: Promintzer 1967; Unowsky 1998, 283–287.

74 Vgl. Deuer 1992, 32; Genser 1992, 181 (Abb.); zur Reise von 1856 aus dem Blickpunkt des Jahres 1906: Arbeiter 1906.

75 Prunkpublikation, S. 1.

76 Ebd.

77 S. 23.

78 Taf. XXIII.

79 S. 71.

80 Siehe Herrscher (Bd. 1, Kap. 5). Als Franz Joseph 1850 durch Leoben reiste, verehrte ihm die Stadt ein Festalbum, angefertigt von Johan Max Tendler (1811–1870), mit Illustrationen zu Flora, Fauna und Gebräuchen.

81 Unter anderem „Prediel", „Malbourgeth" (mit Hinweisen auf die Kämpfe von 1809).

82 Z.B. Heiligenblut mit dem Großglockner von der Pasterze nach einem Gemälde von Eduard Ritter von Moro (1790–1846).

83 Wien 1891, 7 (Heiligenblut mit dem Großglockner), 69 („Herzogseinsetzung"), 75 (Ansicht des Fürstensteins, Karnburg und Maria Saal).

84 Dieser stand allerdings selbst nie auf dem Gipfel, ließ aber 1799 nach der ersten Expedition eine Medaille auf die Erstbesteigung des „Kleinglockners" (Klemun 2000, 142–154) prägen (Landesmuseum Kärnten 1987, 128f., Nr. 7 [mit Abb.]). Die Gipfelbezwingung am 28. Juli 1800 erfolgte somit im zweiten Anlauf; vgl. Katalog Salm 1993, 116–132; Klemun ebd., 155–224.

85 Inv.-Nr. K 16. Eine Kopie des Klagenfurter Bildes wurde 1928 für das Österreichische Alpenvereins-

museum angefertigt; vgl. Rudolfinum – Jahrbuch des Landesmuseums für Kärnten 1999, 120–122 (mit Lit.), Abb. 9; Klemun ebd., 269, Abb. 10.

86 Klemun ebd., 242.

87 Ebd., 249.

88 Ebd.

89 Ebd., 249, 252.

90 Die Originale befinden sich im Geschichtsverein für Kärnten im Kärntner Landesmuseum; vgl. Wlattnig 1993; Katalog Ostarrîchi 1996, 143–145, Nr. 6.1.03–6.1.04; grundlegend: Pernhart 1993.

91 Pernhart ebd., 66, Nr. 81.

92 Ebd., 67, Nr. 82.

93 Wlattnig 1993, 16.

94 Ebd.

95 Ebd., 15f.

96 Rohsmann 1992, 185; vgl. Klagenfurt mit Becken (ebd., 145, 147).

97 Ebd., 337.

98 Markus Pernhart, Vierteilige Gemäldeserie in Öl: Panoramablick vom Stol nach Laibach, Bled, Triglav, Tauern, Kärnten etc.: Ljubljana, Slowenische Nationalgalerie, Inv.-Nr. NG S 292–295 (Rohsmann ebd., 119; Jaki 1999, 56, 67f. [Abb.], Nr. 94–97), vgl. hier auch Pernharts „Panorama s Šmarne gore" (Ljubljana, Nationalgalerie, Inv.-Nr. NG S 288–291).

99 M. Kambič, Marko Pernhart in fotografske reprodukcije njegovih slik v 19. stoletju, in: Zbornik za umetnostno zgodovino N.S. 14/15 (1978/1979), 257–261.

100 Rohsmann 1992, 169, 331.

101 Treven 1951, 111–114; Rohsmann ebd., 321–329.

102 Rohsmann ebd., 362–365 (Abb.).

103 Ebd., 337–342.

104 Haffner 1997, 431; Rudolfinum – Jahrbuch des Landesmuseums für Kärnten 1999, 122f.

105 Rohsmann 1992, 338; Carinthia I 61 (1871), Nr. 5, 121–128, bes. 124f.

16 Landschaftskunst als übergreifende Grundlage österreichischer Identitäten

1 Gleich 1833, 9 (Gedicht „Die Weihe der Herzen").

2 Schlußstrophe von Franz Isidor Proschkos „Mein Österreich" (Herb 1898, 54–56).

3 Pötschner 1978, 7.

4 Ebd., 27.

5 Tacke 1995, 66. Nicht ohne Bedeutung ist in diesem Zusammenhang Alois Riegls Vorstellung („Neue Strömungen in der Denkmalpflege" [1905], wiederabgedruckt in: E. Bacher [Hrsg.], Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege, Wien-Köln-Weimar 1995, 219–233), Denkmäler nicht als Menschenwerk, sondern als Naturwerk zu betrachten und demgemäß diese als „Gefühlssache der breiten Masse" anzusprechen, da in ihnen ein „Stück eigenen Daseins" (Riegl) angetroffen werde.

6 Hajós 1989, 89.

7 Schlögel 2006, 393. Adolf Pirschs (1858–1929) Gemälde „Mädchen am Spinnrad" (1889) (Brünn,

Mährische Galerie) zeigt durch die Integration der Landkarte mit dem Herzogtum Steiermark im Hintergrund die Bedeutung des Territoriums in Genredarstellungen.

8 Ebd., 51.

9 Bayly 2006, 338.

10 Bruckmüller 1999, 514.

11 Bielefeld / Engel 1998, 20, 41f., 63.

12 Wien, ÖNB, BA, NB 202.614-C; vgl. Katalog Austria picta 1989, 157, 358, Nr. 53.4.

13 München, Deutscher Alpenverein, Alpines Museum, Inv.-Nr. 12.2000.0040; vgl. Stalla 2001, 222, Nr. 70.

14 Wien, ÖNB, BA, 448.551-B; diese Bedeutung verkörpert auch das Kaiser-Franz-Joseph-Kreuz auf der Katrin bei Bad Ischl (1910).

15 Wien, ÖG, Inv.-Nr. 7859; vgl. Katalog Heldenromantik 1996, 120f., Nr. 22.

16 Habitzel / Mühlberger / Wiesmüller 1995, 36f.

17 Ebd., 45.

18 Grundsätzlich: Magris 2000, 68.

19 Ebd., 163; besonders deutlich in „Der Nachsommer" (Stifter 1978, 256); vgl. Schorske 1994, 266–280; siehe hier auch den Sammelband „Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben. Mit Beiträgen von Adalbert Stifter und anderen" (Pest 1844).

20 Haider 1998, 31.

21 Ebd., 64f.

22 Sengle 1963, 621.

23 Schorske 1994.

24 Magris 2000, 165.

25 Schröder 1990, 37.

26 Der Kahlenberg konnte durch die von den Wiener Künstlern dort ab 1841 veranstalteten Künstlerfeste zu Ehren Albrecht Dürers auch eine ganz andere Bedeutung gewinnen; vgl. Katalog Wienerwald 2002, 113.

27 Vlnas / Hojda 1998, 507 (mit Abb.), Nr. CZ 6; Blažíčková-Horová 1998, 221–224, Nr. 152–155; Katalog Mařák 1999; zusammenfassend: Marek 2004, 210–235, Abb. 89. Im Jahr 1882 erhielt Mařák den Auftrag zur Anfertigung eines Zyklus von mythischen und historischen Orten Böhmens und Mährens für das Prager Nationaltheater. Die entsprechenden Gemälde zeigen unter anderem: Říp (als Beginn der Geschichte), Vyšehrad (als Zeit der ersten Přemysliden), Hostýn (als Beispiel für die mährische Geschichte) und Radhošt (ebenfalls für die mährische Geschichte): Jedes Werk dieses Zyklus sollte einen bestimmten Moment bzw. Abschnitt der tschechischen Nation zeigen. Die Nation wurde somit am Beispiel mythisch und historisch aufgeladener Landschaften verbildlicht. Auch in der Ausstattung des Prager Nationalmuseums läßt sich ein starkes Bewußtsein für die Integration von Landschaften und Denkmälern ablesen (zusammenfassend: Marek ebd., 355–373): An den Wänden der linken und rechten Galerie sind vier Bilder, welche die bekanntesten tschechischen Burgen (Prager Burg, Klingenberg, Bürglitz und Karlstein) darstellen, plaziert. Künstler war wieder Julius Mařák, dessen Vertrag aus dem Jahr 1896 stammt (Ausführung 1897 und 1898) [Sršeň 2000, 46f.]. Darin manifestiert sich eine Tradition der Mythisierung der Topographie des Landes im Rahmen der Landschaftskunst, die bereits in Antonín Mánes' (1784–1843) Darstellung der Burg Křivoklát, 1842 (Prag, Nationalgalerie), feststellbar ist. Die in das zweite Geschoß des Nationalmuseums führende Treppe schmücken zwölf

Bilder (1897/1899) von Bohuslav Dvořák mit Ansichten historischer Gedenkstätten in Böhmen und an Orten, die für die Entwicklung der Kultur Böhmens als bedeutend angesehen wurden (unter anderem Říp, Vyšehrad, Sternberg, Podiebrad und andere) [Sršeň 2000, 48f.]. Für Ungarn kann auf Károly Markós d.Ä. „Visegrád" (1828–1830, Budapest, Ungarische Nationalgalerie, Inv.-Nr. 3097; vgl. Szabó 1988, 103, Nr. 41) verwiesen werden; grundlegend die exemplarische Studie zur Schweiz: Gugerli / Speich 2002.

28 1. Teil (Wien 1734), zwischen S. 402 und 403.

29 „Taschenbuch für die vaterländische Geschichte" 4 (1814), 267–269, bes. 267.

30 Apel 2000, 43; Telesko 2004 II; Telesko 2006 III.

31 Schlögel 2006, 284.

32 Waldenfels 1986, 30.

33 Békési 2004, 26.

34 Eine weitere Auflage erschien um 1805 in Wien; vgl. Nebehay / Wagner I (1981), 287–290, Nr. 200.

35 Kos 1984, 15f.; dies gilt auch für die meisten Stadtansichten des 19. Jahrhunderts, vgl. Katalog Schöne Aussichten 2007, 40f.

36 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 23.906; vgl. Waissenberger 1986, 55, Abb. 39; Bruckmüller 1996, 93; Katalog Wien 2003, 26, Nr. 5. Franz Alt (1821–1914) fertigte nach diesem Aquarell im Jahr 1835 eine Kopie an (Raiffeisen Zentralbank Österreich AG, Sammlung Carl von Roth, Inv.-Nr. 18005158), vgl. J. Kräftner, Liechtenstein Museum Wien – Die Malerfamilie Alt. Jakob, Rudolf und Franz Alt in der Sammlung der Raiffeisen Zentralbank, Wien 2007, 30 (Abb.), 74, Nr. 2.

37 Feder in Schwarz, laviert; Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 43.971; vgl. Katalog Landschaften 1993, 11, Nr. 1.4.

38 Galvanographischer Farbdruck von Johann Breyer: Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 63.184/1-6; vgl. Katalog Landschaften ebd., 17, Nr. 1.12.

39 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 72.344; vgl. Katalog Landschaften ebd., 22, Nr. 1.17.

40 Grillparzers Werke, Bd. 1, hrsg. von F. Schreyvogl, Wien, o.J. (1958), 837, vgl. Bruckmüller 1996, 93; Bruckmüller 2003, 423.

41 Zitiert nach: Katalog Landschaften 1993, 9.

42 Nicht zuletzt ist die Entstehung vieler kartographischer Darstellungen Wiens aus dem 16. und 17. Jahrhundert auf die zweimalige Konfrontation mit den Türken zurückzuführen; vgl. Pick 1980.

43 Lipp 1987, 265.

44 Insgesamt 83, etwa „Oesterreich's neuer Wapenschild" (sic!) auf S. 125–128 oder „Die Spinnerin am Kreuze" (S. 165–168).

45 S. 1–4.

46 Teil 3, S. 137–159.

47 6. Jg., Wien 1818, 158–167, bes. 161.

48 Vgl. Habitzel / Mühlberger / Wiesmüller 1995, 31 (Zitat).

49 S. III.

50 Waldenfels 1986, 35.

51 Wien, ÖG, Inv.-Nr. 7810; vgl. Katalog Geschichtsbilder 1989, Nr. 38.

52 Zertificat des Oberstkämmereramtes vom 21. Juli 1881 (Wien, HHStA, OKäA, Akten 1881, Ser. B, Karton 654, r. 44, Prot.-Nr. 931).

53 Wien, ÖG, Inv.-Nr. 7809 (heute: Budapest, Österreichische Botschaft).

54 1883, Wien, ÖG, Inv.-Nr. 7808.

55 Wien, ÖG, Inv.-Nr. 7811.

56 Traeger 1987, 151, 182; vgl. den entsprechenden Stahlstich zu diesem Ereignis des Jahres 1153 in dem für die Wittelsbacher Geschichte und die „Ursprungsmythen" (Geschichte der Agilolfinger; Tassilo etc.) wichtigen und reichillustrierten Werk Joseph Heinrich Wolfs mit dem Titel „Das Haus Wittelsbach. Bayern's Geschichte aus Quellen bearbeitet" (Nürnberg 1847), nach S. 128.

57 Comment 2000, 8; grundlegend: D. Sternberger, Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert, Frankfurt/M. 1974 (Düsseldorf-Hamburg [1]1938), 11–21.

58 Arndt 1978, 78.

59 Comment 2000, 71, Abb. 45.

60 Z.B. Louis Brauns Panorama der Schlacht von Murten (1476), die den Sieg der Schweizer über Karl den Kühnen markiert (Comment 2000, Abb. 131); vgl. hier auch Eduard Gärtners (1801–1877) „Ein Panorama von Berlin von der Werderschen Kirche aufgenommen" (1834, Berlin, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Inv.-Nr. I 6179 [vom Dach der Werderschen Kirche gemalt]; Katalog: Eduard Gärtner 1801–1877, Stadtmuseum Berlin, Berlin 2001, 236f., Nr. 59), hier vergleichbar eine Lithographieserie Jakob Alts, um 1830 (Panorama Wiens von der Peterskirche): Wien, ÖNB, BA, 128.935–938-A.

61 Comment ebd., 44.

62 Ebd., 54.

63 S. 47f.; vgl. Vancsa 1973, 61, Anm. 3.

64 Katalog Gloggnitz 1992, 306, Nr. 24/4; Felber / Krasny / Rapp 2000, 112f.

65 Eisenbahn, z.B. „Mariazellerbahn bei Puchenstuben": St. Pölten, NÖ. Landesmuseum, Inv.-Nr. A 685/95.

66 Landesausschuß von Niederösterreich, Juli 1905 (siehe Niederösterreich [Bd. 2, Kap. 8]). Ein frühes Beispiel der Verbindung zwischen Kaiserhaus und regionaler Identität sind die im „Amonhaus" in Lunz/See aufbewahrten Wandmalereisupraporten: „Johann Franz von Amon geleitet Kaiser Franz I. durch Lunzer Landschaften" (um 1818/1820); vgl. Dehio Niederösterreich 2003, 1247.

67 Aquarell, St. Pölten, NÖ. Landesmuseum, Inv.-Nr. 557; vgl. Katalog Gloggnitz 1992, 189, Nr. 12/22.

68 Grundsätzlich: Schwarz 1987.

69 Zitiert nach: ebd., 148.

70 Ebd., 150, Abb. 5.

71 Ebd., 152.

72 Wien, ÖNB, BA, NB 203.789-C; vgl. Nebehay / Wagner II (1982), 103–109, Nr. 333.

73 Schwarz 1987, 146, 154.

74 Siehe Niederösterreich (Bd. 2, Kap. 8).

75 Wien, ÖNB, BA, Pk 3001, 623 bzw. 461.436-B.

76 Ebd., 252.736-B; vgl. Schwarz 1982, 43 (Abb.); Schwarz 1987, 148, Abb. 3. Der Stich ist Teil des zweiten Abbildungsbandes (Nr. 87) in Carl August Schimmers „Das Kaiserthum Oesterreich (…)", Darmstadt o.J. (1854); vgl. Nebehay / Wagner III (1983), 149, Nr. 87. Die beiden Textbände dieses wichtigen Kompendiums (Darmstadt 1842) stellen bereits lange vor Ruthner 1871 ein wichtiges Instrument hinsichtlich der motivischen Rezeption *und* Anregung in der Landschaftskunst dar.

77 „Museum für topographische Vaterlandskunde des österreichischen Kaiserstaates", Nr. 5 vom 1. September 1836, 26 (Text).

78 Nr. 8; vgl. Nebehay / Wagner II (1982), 103–109, Nr. 333.

79 Vaduz, Sammlungen des regierenden Fürsten von Liechtenstein; vgl. Schaffer 1989, 13f., Nr. 2, Taf. 8.

80 Wien, Liechtenstein Museum; vgl. Kräftner 2004, 32 (mit Abb.); vgl. hier auch die Aquarelle Rudolf von Alts „Die Ruine Liechtenstein mit Blick auf Schloß Liechtenstein und die Ruine Mödling" (1834, Sammlung Liechtenstein, Inv.-Nr. GR 83 [Katalog Biedermeier 2007, 163, Nr. 138]) und Ludwig Czernys (1821–1889) „Burg und Schloß Liechtenstein bei Maria Enzersdorf" (ebd., Inv.-Nr. GR 306 [Katalog Biedermeier ebd., 165, Nr. 140]).

81 Schwarz 1987, 154.

82 Krug 2001, 218f.

83 Salzburg, SMCA, Inv.-Nr. 44/57; vgl. Katalog Salzburg 1988, 100–102, Nr. 48b.

84 Ebd., 100, 102.

85 Wien, ÖG, Inv.-Nr. 3167; vgl. Strasoldo-Graffemberg 1986, 138–141, 217–219, Nr. 39; Grabner 1997, 54f. (mit Abb.); Tanzwirth 1999, 158–165, Abb. 97; Frodl 2002, 268, 347f., Nr. 89.

86 Im Typus des hl. Joseph des Lilienfelder Altarbildes; vgl. Strasoldo-Graffemberg ebd., 138.

87 Ebd., 139.

88 Grundsätzlich: Kos 2005.

89 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 8151, vgl. Waissenberger 1984, 255f.

90 Friedrich Loos (zugeschrieben), „Blick von der Hütteneckalm auf den Dachstein", um 1835/1838 (Wien, ÖG, Inv.-Nr. 5158), und Anton Hansch, „Ansicht des Dachsteins von der Hütteneckalm", um 1838/1839, unbekannter Aufbewahrungsort (Haja 1997, Abb. 13, 14).

91 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 8.757; vgl. Katalog Wien 2003, 36, Nr. 15.

92 Wien, Museum für angewandte Kunst (MAK), Inv.-Nr. Ke 6964; vgl. Katalog Kaisertum 1996, 183, Taf. 127; 375, Nr. 12.25.

93 Wien, Museum für angewandte Kunst (MAK), Inv.-Nr. KHL 267; vgl. Katalog Biedermeier 1987, 221, 264, Nr. 6/2/60 (mit Abb.).

94 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 45.436; vgl. Katalog Wien 2003, 42, Nr. 21.

95 „Die Spinnerinn am Kreutze. Eine romantische Erzählung. Als Beytrag zu der Geschichte des Schlosses Rauchenstein" (Wien-Prag 1818, Wien [2]1836); vgl. Katalog Landschaften 1993, 105; Katalog: Magische Orte. Wiener Sagen und Mythen, Wien Museum, Wien 2004, 39 (Titelblatt).

96 1817, Wien, Albertina, Inv.-Nr. 14.615; vgl. Koschatzky 2001, 118, Abb. 6; Katalog Alt 2005, 330, Nr. 9; 69, Abb. 9.

97 Ölgemälde, um 1819, Privatsammlung; vgl. Pötschner 1978, Taf. 112.

98 Ölgemälde, 1831, Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 55.582; vgl. ebd., Taf. 140.

99 Aquarell, 1833, St. Pölten, NÖ. Landesmuseum, Inv.-Nr. 6536/1; vgl. Weninger 1975, 249, Nr. 2, Taf. 1; Pötschner ebd., Taf. 144; Koschatzky 1987, 145–150, Abb. 87–90; Katalog Ostarrîchi 1996, 293–295, Nr. 10.3.01 (mit Lit.); als Blatt 1 („Blick von der Spinnerin am Kreuz gegen Süden") der berühmten und 1833–1834 angefertigten vierzigteiligen Serie „Mahlerische Reise von Wien nach Maria Zell in Steyermark, dargestellt in drey Tagreisen und nach der Natur aufgenommen im Jahre 1833 in Begleitung Sr. Majestät des jüngeren Königs von Ungarn Ferdinand dem Fünften, von Eduard Gurk" (Feuchtmüller 1975).

100 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 56.389; vgl. Pötschner ebd., Taf. 145; Katalog Metternich 1984, Nr. 11/3; Waissenberger 1986, 56, Abb. 40; Katalog Biedermeier 1987, 484, Nr. 12/1/39 (mit Abb.); Katalog Landschaften 1993, 15, Nr. 1.9; Katalog Kaisertum 1996, 184, Taf. 128; 369, Nr. 12.03; Katalog Wien 2003, 14f., 35, Nr. 14; Katalog Alt 2005, 185, Abb. 84; 333, Nr. 84.

101 S. 12f., zitiert nach: Katalog Metternich ebd., Nr. 11/3; Katalog Biedermeier ebd., 484, Nr. 12/1/39; Katalog Landschaften ebd., 15, Nr. 1.9; Katalog Wien ebd., 14. Pezzl wollte mit seinen Beschreibungen ein möglichst komplexes Panorama der Zustände Wiens entwerfen; vgl. seine „Skizze von Wien", zwischen 1786 und 1790 in sechs Heften publiziert (Puchalski 2000, 149f.).

102 Abgedruckt bei Pennerstorfer 1878, 154–156, bes. 154.

103 S. 6–8.

104 S. 15–17.

105 S. 17–20.

106 Wien, Dorotheum, Katalog 590, Auktion vom 1.–4. Dezember 1970, Nr. 488, Taf. 106; Wien, ÖNB, BA, D 18.449-A.

107 Faksimile: Topographia Austriaca, Bd. 2, Graz 1986.

108 Schweickhardt 1832, Abt. 1 (Frontispizabb.).

109 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 68.920; vgl. Katalog Wien 1800–1850, 1969, 72, Nr. 226, Abb. 26.

110 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 116.985; Katalog Wien 1800–1850 ebd., 135, Nr. 608, Abb. 28.

111 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 114.701; vgl. Katalog Biedermeier 1987, 299, Nr. 6/6/7 (mit Abb.).

112 Inv.-Nr. 1907, Nr. 1238; vgl. Katalog Ottocento 1997, 175f., Nr. 6.49.

113 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 13.275; vgl. Waissenberger 1986, 164, Abb. 177; Katalog Biedermeier 1987, 182, 312, Nr. 5/1/17 (mit Abb.).

114 Lithographie von Heinrich Gerhart (Gerhardt): Wien, HGM, BI 14.579; Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 87.858, 89.356 und 20.300 sowie Wien, Albertina, Historische Blätter, Bd. 5, Heft 25, Blatt 139.

115 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 87.525.

116 Ebd., Inv.-Nr. 87.857.

117 Ebd., Inv.-Nr. 8767.

118 Ebd., Inv.-Nr. 19.021.

119 „Denksäule bey Wien Spinnerinn am Kreutz genant / Vienne chez Artaria et Compag."; Wien, ÖNB, BA, NB 200.941-C; Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 74.084 und 74.085.

120 „Wien von der Spinnerin am Kreuz.", Verlag bei Laurenz Mossbeck in Wien (ab 1845 tätig), Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 79.982.

121 Wien, Bundesmobilienverwaltung, Inv.-Nr. 36.966 (ehemaliger Besitz des Kaiserhauses); vgl. Koschatzky 1989, Nr. 4 (mit Abb.); Koschatzky 2001, 148f., Abb. 34–36; Katalog Alt 2005, 96 (Abb.), 331, Nr. 25.

122 Inv.-Nr. 2.081; vgl. Katalog Gott erhalte 1990, 50f., Nr. 3; siehe auch Rudolf von Alts Gemälde „Der Stephansplatz", 1834, Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 60.099; vgl. Waissenberger 1984, 211, Nr. 3/41; Waissenberger 1986, 182, Abb. 197; Katalog Biedermeier 1987, 478, Nr. 12/1/16 (mit Abb.).

123 Pezzl 1826 (Stich von Johann Nepomuk Passini auf S. 73).

124 Wiener Porzellanmanufaktur, 1826; Wien, Museen des Mobiliendepots, Inv.-Nr. 180.526/001–002; vgl. Winkler 1996, 65, Nr. 38.

125 Wien, Sammlung Raiffeisen Zentralbank Österreich AG; vgl. Koschatzky 2001, 33f., Nr. 2.

126 Pickl 1982, 218.

127 Ebd.

128 Feuchtmüller 1963, 43f.

129 Wietersheim-Meran 1989 I, 87; zusammenfassend: Katalog Erzherzog Johann 1982, Beiträge, 399–413; Koschatzky 2001 II.

130 Magenschab 2002, 308.
131 Heute im Steiermärkischen Landesarchiv, Graz, grundsätzlich: Katalog Erzherzog Johann 1959, 273f., Nr. 565.
132 Grundsätzlich: Marko 1980.
133 Wietersheim-Meran 1989 I, 90f.
134 Ebd., 96.
135 Ebd., 97.
136 Ebd., 99.
137 Archiv Meran im Steiermärkischen Landesarchiv in Graz; vgl. ebd., 146.
138 Zitiert nach: Koschatzky 1987, 83.
139 Zitiert nach: ebd.; Wietersheim-Meran 1989 I, 109, Anm. 1.
140 Die 35 Trachtenaquarelle von Ruß (zwischen 1808 und 1818 gemalt, zum Teil später [von H. Wagner, 1918] als Aquarelle kopiert; vgl. Graz, Landesmuseum Joanneum, Volkskundemuseum), welche die steirische Bekleidung dokumentieren, fußen auf den Serien der „Kaufrufe" und zeigen durchwegs Figuren vor realistischem Landschaftshintergrund (vgl. Katalog Erzherzog Johann 1982, Beiträge, 404, 406; Koschatzky 1987, 55; Wietersheim-Meran ebd., 108; Keil 1989, 111–115, Abb. 81–114; Frodl 2002, 388, Abb. 8). Schon um 1805 war in Wien die Serie „Wiener Kostüme" erschienen (Frodl 1987, 21). In diesen Bereich gehört auch Wilhelm Horns (altkolorierte) lithographische Serie „Maehrens ausgezeichnete Volkstrachten" (Brünn 1837); vgl. Katalog Habsburg 1988, Nr. 291, Taf. 46; grundsätzlich zu den steirischen Trachten ab circa 1780: Mautner / Geramb 1935.
141 Marek 1996, 111.
142 Vgl. Keil 1989, 114.
143 Graz, Landesmuseum Joanneum, Volkskundemuseum, Inv.-Nr. 8.784, 8.786, 8.802, 8.779, 8.840 und 8.842. Auch von Peter Johann Nepomuk Geiger sind Radierungen zu charakteristischen Typen der steirischen Bevölkerung erhalten, z.B. „Der steirische Bauer" oder „Triestiner Landmann" (Graz, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. II/27.864 und 27.865).
144 Wietersheim-Meran 1989 I, 163.
145 Wien, ÖNB, BA, 281.113-B.
146 Ebd., Pk 3684; vgl. Albert Decker, „Oesterreichische National Melodien" als Huldigungsgeschenk zur Vermählung der Prinzessin Elisabeth von Bayern mit Kaiser Franz Joseph, 1854 von C. A. Spina, k. u. k. Hofkunst- und Musikalienhaendler, hrsg. von G. Mraz, Wien-München 1997 (Katalog Habsburg 1988, Nr. 6, Taf. 7).
147 Wietersheim-Meran 1989 I, 109; ähnlich in einer Aquarellserie Rudolf von Alts aus dem Jahr 1837 (Bauerntrachten aus Ischl): Wien, ÖNB, BA, 240.267; vgl. Koschatzky 2001, 167, Abb. 58.
148 Grundlegend: Koschatzky 1982.
149 Zu Ender als Kammermaler: ebd., 54–76.
150 1834 als Ölbild ausgeführt; vgl. Katalog Salzburg 1988, 104–107, Nr. 51a.
151 Wien, ÖG, Inv.-Nr. 6068; vgl. Koschatzky 1982, 59f., Abb. 55; Katalog Ender 1982, 15, Nr. 39, 40, Taf. 8, 9 (zu Varianten in anderen Sammlungen); Frodl 1987, 122 (mit Abb.).
152 Koschatzky 1982 ebd., 60.
153 Frodl 1987, 22.
154 Hellmuth 2005, 362.
155 Sommer 2003, 204.

156 Vgl. hier vor allem die zwei bekanntesten Aquarelle dieser Richtung: Melanie Stürgkh (nach Matthäus Loder), „Erzherzog Johann und Anna Plochl im Kahn" (Original, um 1824/1825), Graz, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 10.497 M; Graz, Bild- und Tonarchiv, RF 54811 (Katalog Kammermaler 1959, 101, Nr. 150; Wietersheim-Meran 1989 II, 451–454, Nr. 852, 853, Abb. 51), und Matthäus Loder, „Erzherzog Johann und Anna Plochl vor dem Grimming" (Original, 1822; Meran, Sammlung Erzherzog Johann, Inv.-Nr. 266); vgl. Graz, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 10.714 M; Graz, Bild- und Tonarchiv, RF 54848 (Koschatzky 1967, Abb. 8; Skreiner 1978, 324, Nr. 124, Taf. 64; Wietersheim-Meran ebd., 392f., Nr. 799, Abb. 42).

157 Skreiner 1982, 102. Erzherzog Johann hat diesen Besitz von Werken nicht ohne Grund seiner Familie hinterlassen.

158 Nach S. 18.

159 Koschatzky 1967, 32; siehe Steiermark (Bd. 2, Kap. 14).

160 Sammlung Erzherzog Johann (ohne Inv.-Nr.); vgl. Skreiner 1978, 323f., Nr. 123, Taf. 63.

161 Aquarell von Matthäus Loder, 1823, sowie Stahlstich von Blasius Höfel nach Loder (Wien, ÖNB, BA, Pk 3003, 436 bzw. 196.883-C).

162 Heute: Eisenerz, Österreichische Montangesellschaft; vgl. Strasoldo-Graffemberg 1986, 203, Nr. 11 (mit Lit.).

163 Wien, ÖNB, BA, Pk 3003, 435; vgl. Pickl 1982, 185 (mit Abb.).

164 Migacz 1972; Kitlitschka 1981, 237–247, 244–247; Riedl-Dorn 1998, 275–281 (mit genauer Beschreibung der einzelnen Bilder); Frodl 2002, 366f., Nr. 110; Telesko 2006 VI.

165 Kitlitschka ebd., 240. Der Naturreichtum Österreichs wird im Festspiel „An der Donau" von Ferdinand von Saar (Wien 1879), bes. 9f., in allegorischer Weise gepriesen.

166 Der „Summencharakter" ist vielen historischen Kompendien vom Ende des Jahrhunderts eigen, vgl. etwa die Publikation Bermann 1880, die zahlreiche Bildquellen der Wiener Stadtgeschichte zu einer neuen und quasi-enzyklopädischen Einheit zusammenfügt.

167 Kitlitschka 1981, 239.

168 Graz, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Inv.-Nr. I/469; vgl. Katalog Neue Galerie 1988, 177, Nr. 318 (mit Abb.).

169 Das Interesse am Ort Heiligenblut war seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts gewachsen; vgl. Klemun 2000, 128–131.

170 Wien, Dorotheum, Auktion vom 6.–9. Juni 1972, Nr. 195 (Wien, ÖNB, BA, D 19.818-A).

171 Aquarell, Košice, Museum, Inv.-Nr. S 1894; vgl. Katalog Libay 1997, Nr. 62 (mit Abb.).

172 Wien, Dorotheum, Auktion vom 8. Mai 1996, Nr. 613; vgl. auch ein Ölgemälde von Hubert Sattler († 1904): Wien, ÖNB, BA, D 28.738-A; Wien, Dorotheum, Auktion vom 17.–20. Oktober 1978, Nr. 106, Taf. 6.

173 Wien, ÖNB, BA, Pk 117.

174 Nebehay / Wagner III (1983), 351–355, Nr. 778; Wien, ÖNB, BA, Pk 217, 55.

175 Zusammenfassend zu Ruthners Publikation: Nebehay / Wagner ebd., 92–99. Natur *und* Kunst als ein (zusammenhängendes) geschichtliches Erbe zu betrachten, ist auch die Aufgabe des dreibändigen Werkes „Das Königreich Bayern in seinen alterthümlichen, geschichtlichen, artistischen und malerischen Schönheiten" (München 1843–1854), das die Aktivitäten Ludwigs I. verherrlicht.

176 Bd. I/2, nach S. 472 (Wien, ÖNB, BA, 223.668-C).

177 Bd. II/1, Taf. 9 (Wien, ÖNB, BA, 223.664-C).

178 Abgebildet auch bei Grefe 1896/1899, Taf. 7.

179 1841, Aquarell, Wien, Künstlerhaus, Gesellschaft der bildenden Künstler Wiens, Inv.-Nr. 462 N; vgl. Weninger 1975, 307, Nr. 117, Taf. 66; Koschatzky 1989, Nr. 18 (mit Abb.); vgl. auch die zwischen 1841 und 1843 entstandenen Werke: Koschatzky 2001, 178f., Abb. 72–75; Katalog Alt 2005, 334, Nr. 97; 204, Abb. 97 (Schweinfurt, Sammlung Georg Schäfer, Inv.-Nr. 1473 A, und Wien, Albertina, Inv.-Nr. 34.515 bzw. 34.921).

180 Bd. 2, S. 184f. (Wien, ÖNB, BA, NB 202.820-C); vgl. Nebehay/Wagner II (1982), 75–77, Nr. 309.

181 St. Pölten, NÖ. Landesbibliothek, Topographische Sammlung, Inv.-Nr. 25.587; vgl. Krug 2003, 121 (mit Abb.).

182 Taf. 100 (Wien, ÖNB, BA, NB 202.505).

183 St. Pölten, NÖ. Landesmuseum, Inv.-Nr. A 224/84; vgl. Krug 2003, 240 (mit Abb.).

184 Ebd., Inv.-Nr. A 139/81; vgl. Krug ebd., 290 (mit Abb.).

185 Aquarell, St. Pölten, NÖ. Landesbibliothek, Topographische Sammlung, Inv.-Nr. 1128; vgl. Krug ebd., 118 (mit Abb.).

186 St. Pölten, NÖ. Landesmuseum, Inv.-Nr. 1070; vgl. Krug ebd., 114 (mit Abb.).

187 Ebd., Inv.-Nr. 850; vgl. Krug ebd., 143 (mit Abb.).

188 Wuppertal, von-der-Heydt-Museum, Inv.-Nr. G 414; vgl. Strasoldo-Graffemberg 1986, 151f., 221, Nr. 43; Tanzwirth 1999, 169, Abb. 107.

189 Strasoldo-Graffemberg ebd., 151.

190 Etwa in Form von „Mehrfachrahmungen" in den Gemälden Ferdinand Georg Waldmüllers, z.B. Einblick in die Burgruine Klamm bei Schottwien, 1822/1823, St. Pölten, NÖ. Landesmuseum, Inv.-Nr. 8274; vgl. Katalog Landesmuseum 2000, 62f. (mit Abb.).

191 Winterthur, Sammlung O. Reinhart, Inv.-Nr. 14 (Raum 6); vgl. eine Ansicht Jakob Alts (Öl/Holz, um 1835, St. Pölten, NÖ. Landesmuseum, Inv.-Nr. A 604/93; Krug 2003, 123 [mit Abb.]).

192 Niederösterreich, Privatbesitz; vgl. Fuchs 1973, 48 (mit Abb.).

193 Krug 2003, 123.

194 Wien, ÖNB, Kartensammlung, FKB Vues, Melk, Nr. 2; vgl. Weninger 1975, 300, Nr. 104, Taf. 57; Nebehay / Wagner III (1983), 79–87, Nr. 578, Blatt 73.

195 Bd. 1, Nr. 39, siehe Historienmalerei (Bd. 1, Kap. 8, Abb. 26).

196 Wien, ÖNB, Kartensammlung, FKB Vues, Melk, Nr. 4 (Druck von Adolf Kunike und Zeichnung von Jakob Alt); vgl. Nebehay / Wagner II (1982), 103–109, Nr. 336, Blatt Nr. 87.

197 St. Pölten, NÖ. Landesmuseum, Inv.-Nr. 4215; vgl. Katalog Landesmuseum 2000, 26f. (mit Abb.); Krug 2003, 137 (mit Abb.).

198 St. Pölten, NÖ. Landesmuseum, Inv.-Nr. NÖ Plan 3; vgl. Krug ebd., 254f. (mit Abb.).

199 Ebd., Inv.-Nr. 8819; vgl. Krug ebd., 280 (mit Abb.).

200 Katalog Melk 1989, 128, Nr. 13.04 (mit Abb.).

201 Ebd., 128f., Nr. 13.05 (mit Abb.).

202 St. Pölten, NÖ. Landesmuseum, Inv.-Nr. 2138; vgl. Weninger 1975, 299f., Nr. 103, Taf. 56; Krug 2003, 10 (mit Abb.).

203 Wien, ÖNB, Kartensammlung, FKB Vues, Melk Nr. 1, gedruckt bei Johann Cappi.

204 Katalog Göttweiger Ansichten 2002, 50–53, Nr. 9 (mit Abb.).

205 Bd. II, gegenüber S. 19; Wien, ÖNB, BA, 283.915-B.

206 Wien, ÖNB, BA, 421.922-B.

19 Literatur

Adel 1967 = Adel, K. (Einl. und Hrsg.), Heinrich Joseph von Collin. Auswahl aus dem Werk (Österreich-Reihe 351/352), Wien 1967

Adel 1969 = Adel, K. (Einl. und Hrsg.), Joseph Freiherr von Hormayr und die vaterländische Romantik in Österreich. Auswahl aus dem Werk (Österreich-Reihe 368/370), Wien 1969

Alings 1996 = Alings, R., Monument und Nation. Das Bild vom Nationalstaat im Medium Denkmal – zum Verhältnis von Nation und Staat im Deutschen Kaiserreich 1871–1918 (Beiträge zur Kommunikationsgeschichte 4), Berlin-New York 1996

Allmayer-Beck 1987 = Allmayer-Beck, J. C., Die bewaffnete Macht in Staat und Gesellschaft, in: Wandruszka, A. und Urbanitsch, P. (Hrsg.), Die Habsburgermonarchie 1848–1918, Bd. V: Die bewaffnete Macht, Wien 1987, 1–141

Ambach 1853 = Ambach, E. von, Kaiser Franz I. und die Liebe der Tiroler zum Hause Oesterreich. Ein patriotisches Denkmal, umwunden mit einem Erinnerungskranze an die glückliche und wunderbare Rettung Sr. k.k. Majestät Franz Josef I. am 18. Februar 1853, Wien 1853

Ambach 1857 = Ambach, E. von, Der junge Staatsbürger, oder: Wie wird man ein braver Unterthan? Ein lehrreiches Buch den Söhnen Oesterreichs zum besseren Verständnisse des kaiserlichen Wahlspruches „Viribus unitis", Wien 1857

Ambrosoli 1860 = Ambrosoli, F., Denkmal Franz dem Ersten in Wien. Kunstwerk von Pompeo Marchesi, beschrieben von Francesco Ambrosoli, Mailand o.J. (1860 [[1]1847])

Ammann 1990 = Ammann, G., Mathias Schmid: „Vertreibung der Zillerthaler Protestanten im Jahr 1837. Letzter Blick in die Heimat". Zur Geschichte und Interpretation, in: Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum 70 (1990), 9–20

Ammann 1996 = Ammann, G., Kaiser Maximilians I. Rettung aus der Martinswand, in: Katalog: Heldenromantik. Tiroler Geschichtsbilder im 19. Jahrhundert von Koch bis Defregger, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Südtiroler Landesmuseum, Innsbruck 1996, 30–34

Ammerer / Kramml / Veits-Falk / Weiß 2003 = Ammerer, G., Kramml, P. F., Veits-Falk, S. und Weiß, A. S., Reisestadt Salzburg. Salzburg in der Reiseliteratur vom Humanismus bis zum beginnenden Eisenbahnzeitalter (Schriftenreihe des Archivs der Stadt Salzburg 17), Salzburg 2003

Ammerer / Weiß 2005 = Ammerer, G. und Weiß, A. S. (Hrsg.), Die Säkularisation Salzburgs 1803. Voraussetzungen – Ereignisse – Folgen. Protokoll der Salzburger Tagung vom 19.–21. Juni 2003 (Wissenschaft und Religion 11), Frankfurt/M. 2005

Amon / Kraft / Rothaug 1908 = Amon, W., Kraft, J. und Rothaug, J. G., Österreichisches Geschichtsbuch für Bürgerschulen in drei Teilen, Wien 1908

Amon / Kraft / Rothaug 1918 = Amon, J., Kraft, J. und Rothaug, J. G., Österreichisches Geschichtsbuch für Bürgerschulen, Wien [3]1918

Andergassen 1990 = Andergassen, L., Waltherdenkmal – Waltherikon. Zum Dichterbild bei Heinrich Natter, in: Egger, O. und Gummerer, H. (Hrsg.), Walther – Dichter und Denkmal, Wien-Lana 1990, 53–58

Andergassen 1992 = Andergassen, L., Churburg. Storia, struttura ed arte, München-Zürich 1992

Andergassen 2002 = Andergassen, L., Südtirol. Kunst vor Ort, Bozen-Lana 2002

Anderson 1996 = Anderson, B., Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts, Frankfurt/M.-New York 1996 (London [2]1983)

Andrian-Werburg 1843 = Andrian-Werburg, V. F. Freiherr von, Oesterreich und dessen Zukunft, Hamburg 1843 (1. Teil)

Angermüller 1992 = Angermüller, R., Das Salzburger Mozart-Denkmal. Eine Dokumentation (bis 1845) zur 150-Jahre-Enthüllungsfeier. Mit einem kunsthistorischen Beitrag von Hahnl, A., Salzburg 1992

Apel 2000 = Apel, F., Deutscher Geist und deutsche Landschaft. Eine Topographie, München 2000 (ebd. [1]1998)

Apfelthaler 1986 = Apfelthaler, J., Kuchl – Salzburg (Christliche Kunststätten Österreichs 51), Salzburg [2]1986

Applegate 2003 = Applegate, C., Integrating the Histories of Regions and Nations in European Intermediate Areas, in: Ther / Sundhaussen 2003, 261–265

Arbeiter 1906 = Arbeiter, T. C., Zur Fünfzig-Jahres-Erinnerung an die Reise Ihrer Majestäten Kaiser Franz Josef I. und Kaiserin Elisabeth von Österreich durch Kärnten und Steiermark im September 1856, Graz 1906

Arndt 1976 = Arndt, M., Die Goslarer Kaiserpfalz als Nationaldenkmal. Eine ikonographische Untersuchung, Hildesheim 1976

Arndt 1978 = Arndt, M., Das Kyffhäuser-Denkmal. Ein Beitrag zur politischen Ikonographie des Zweiten Kaiserreiches, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 40 (1978), 75–127

Arndt 1985 = Arndt, M., Die „Ruhmeshalle" im Berliner Zeughaus. Eine Selbstdarstellung Preußens nach der Reichsgründung (Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin, Beiheft 12), Berlin 1985

Arneth 1827 = Arneth, J. C., Geschichte des Kaiserthumes Oesterreich, Wien 1827

Assmann 1992 = Assmann, J., Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 1992

Assmann 1993 = Assmann, A., Arbeit am nationalen Gedächtnis. Eine kurze Geschichte der deutschen Bildungsidee (Edition Pandora 14), Frankfurt/M.-New York-Paris 1993

Assmann 1999 = Assmann, A., Zeit und Tradition. Kulturelle Strategien der Dauer (Beiträge zur Geschichtskultur 15), Köln-Weimar-Wien 1999

Assmann 2004 = Assmann, J., Mythos und Geschichte, in: Altrichter, H., Herbers, K. und Neuhaus, H. (Hrsg.), Mythen in der Geschichte (Rombach Wissenschaften, Reihe Historiae 16), Freiburg/B. 2004, 13–28

Assmann / Friese 1999 = Assmann, A. und Friese, H., Einleitung, in: dies. (Hrsg.), Identitäten (Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität 3), Frankfurt/M. [2]1999, 11–23

Augetti 1838 = Augetti, V., Das durch Vaterlandsliebe beglueckte Ehepaar, oder: Das Jahr 1809. Ländliches Gemälde in zwei Aufzügen, mit Arien und vorhergehenden mimischen Darstellungen versehen (zur Huldigungsfeier Sr. k.k. Majestät Ferdinand I. aufgeführt am 15. August 1838), Innsbruck 1838

Aurenhammer 1959 = Aurenhammer, H., Anton Dominik Fernkorn (Veröffentlichung der Österreichischen Galerie in Wien), Wien 1959

Autengruber 1997 = Autengruber, M., Hans Gasser – eine zweifache Erinnerung, in: Carinthia I 187 (1997), 421–429

Babejová 2003 = Babejová, E., Fin-de-Siècle Pressburg. Conflict & Cultural Coexistence in Bratislava 1897–1914, New York 2003

Back 1853 = Back, H. L., Gott schützt Oesterreich! (Dieu protège l'Autriche!). Cantate zum Festtage der Genesung Sr. kaiserl. königl. Apostolischen Majestät Franz Joseph I., Wien 1853

Bahr 1900 = Bahr, H., Die Entdeckung der Provinz, in: ders., Bildung. Essays, Berlin-Leipzig 1900, 184–191

Bandion 1989 = Bandion W. J., Steinerne Zeugen des Glaubens. Die heiligen Stätten der Stadt Wien, Wien 1989

Barnay 1988 = Barnay, M., Die Erfindung des Vorarlbergers. Ethnizitätsbildung und Landesbewußtsein im 19. und 20. Jahrhundert (Studien zur Geschichte und Gesellschaft Vorarlbergs 3), Bregenz 1988

Barockmedaillen 1980 = Römisch-deutsches Reich. Barockmedaillen, Haus Habsburg, Auktion XV, Lanz Graz, Graz 1980

Barta 2001 = Barta, I., Familienporträts der Habsburger. Dynastische Repräsentation im Zeitalter der Aufklärung (Publikationsreihe der Museen des Mobiliendepots 11), Wien-Köln-Weimar 2001

Barta-Fliedl / Körner / Parenzan 2002 = Barta-Fliedl, I., Körner, S. und Parenzan, P., Wissenschaftliches Inventarverzeichnis 2002 – Schloß Hernstein – Niederösterreich im Auftrag der Wirtschaftskammer Wien, Wien (masch.) 2002

Barth-Scalmani / Kuprian / Mazohl-Wallnig 1997 = Barth-Scalmani, G., Kuprian, H. J. W. und Mazohl-Wallnig, B., National Identity or Regional Identity: Austria versus Tyrol / Salzburg, in: Contemporary Austrian Studies 5 (1997) [Austrian Historical Memory and National Identity], 32–63

Basics 2003 = Basics, B., Die Wandgemälde im Ungarischen Nationalmuseum, in: Katalog: Zeit des Aufbruchs. Budapest und Wien zwischen Historismus und Avantgarde, Kunsthistorisches Museum Wien, Collegium Hungaricum Wien, Milano 2003, 185–193

Bassetti Carlini / Spada Pintarelli 1996 = Bassetti Carlini, P. und Spada Pintarelli, S., Das Peter-Mayr-Denkmal in Bozen, in: Katalog: Heldenromantik. Tiroler Geschichtsbilder im 19. Jahrhundert von Koch bis Defregger, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Südtiroler Landesmuseum, Innsbruck 1996, 41–43

Baudrexel 1879 = Baudrexel, A., Das Kaiserfest. Illustrirte Erinnerungsblätter an die Feier der Silbernen Hochzeit des Allerhöchsten Kaiserpaares, Wien 1879

Baum 1980 = Baum, E., Katalog des Österreichischen Barockmuseums im Unteren Belvedere in Wien (Österreichische Galerie Wien, Kataloge II/1–2), Wien-München 1980

Baum 2002 = Baum, W., Klagenfurt. Geschichte einer Stadt am Schnittpunkt dreier Kulturen, Klagenfurt-Wien 2002

Bayly 2006 = Bayly, C. A., Die Geburt der modernen Welt. Eine Globalgeschichte 1780–1914, Frankfurt/M.-New York 2006 (Oxford ¹2004)

Beck 1991 = Beck, L., Das Bild und der Mythos der Habsburger in den Schulgeschichtsbüchern und im „vaterländischen" Schrifttum der franzisko-josephinischen Ära 1848–1918, geisteswiss. Diplomarbeit (masch.) Universität Wien 1991

Békési 2004 = Békési, S., Zwischen Verklärung und Vernichtung. Zur Wahrnehmungs- und Diskursgeschichte der Landschaft am Beispiel vom Neusiedler See 1750–1990, Diss. phil. Wien 2004 (publiziert im Rahmen der „Historisch-anthropologischen Studien", Bd. 20, Frankfurt/M. u.a. 2007)

Beller 2001 = Beller, S., Kraus's Firework: State Consciousness Raising in the 1908 Jubilee Parade in Vienna and the Problem of Austrian Identity, in: Bucur / Wingfield 2001, 46–71

Belting 1999 = Belting, H., Identität im Zweifel. Ansichten der deutschen Kunst, Köln 1999

Bendix 2003 = Bendix, R., Ethnology, Cultural Reification, and the Dynamics of Difference in the „Kronprinzenwerk", in: Wingfield, N. M., Creating the Other. Ethnic Conflict and Nationalism in Habsburg Central Europe, New York-Oxford 2003, 149–166

Benna 1982 = Benna, A. H., Kaiser und Reich, Staat und Nation in der Geschichte Österreichs. Ein Versuch zur Klärung der Begriffe, in: Wagner, G. (Hrsg.), Österreich. Von der Staatsidee zum Nationalbewußtsein. Studien und Ansprachen mit einem Bildteil zur Geschichte Österreichs, Wien 1982, 377–393

Berg 1999 = Berg, F., Die Löwen von Horn, in: Das Waldviertel 48 (1999), H. 4, 387–393

Berger 1880 = Berger, S., Kaiser Josef II. Sein Leben und Wirken. Erinnerungsblätter zum 100jährigen Gedenktag seiner Thronbesteigung am 29. November 1780, Brünn 1880

Berger 1898 = Berger, A. Freiherr von, Habsburg. Märchenspiel in drei Acten, Wien 1898

Berger / Lorenz 2007 = Berger, S. und Lorenz, C. (Hrsg.), Society and the Nation: Ethnicity, Class, Religion, and Gender (Writing the Nation III), Hampshire (UK) 2007

Bergmann 1857 = Bergmann, J., Erzherzog Friedrich von Oesterreich und sein Antheil am Kriegszuge in Syrien im Jahre 1840, Wien 1857

Bermann 1880 = Bermann, M., Alt- und Neu-Wien. Geschichte der Kaiserstadt und ihrer Umgebungen, Wien-Pest-Leipzig 1880

Bermann 1881 = Bermann, M., Maria Theresia und Kaiser Josef II. in ihrem Leben und Wirken. Mit besonderer Berücksichtigung der interessantesten Zeitereignisse, Wien-Pest-Leipzig 1881

Bermanschläger 1898 = Bermanschläger, L. J., Die Huldigung Oberösterreichs. Festspiel in 1 Act, Linz/D. 1898

Bertele-Grenadenberg 1977 = Bertele-Grenadenberg, H. u.a. (Bearb.), Die Kunstdenkmale des Benediktinerstiftes Kremsmünster, II. Teil: Die stiftlichen Sammlungen (Österreichische Kunsttopographie 43/2), Wien 1977

Beschreibung Donebauer 1888 = Beschreibung der Sammlung böhmischer Münzen und Medaillen des Max Donebauer, Prag 1888

Bielefeld / Engel 1998 = Bielefeld, U. und Engel, G. (Hrsg.), Bilder der Nation. Kulturelle und politische Konstruktionen des Nationalen am Beginn der europäischen Moderne, Hamburg 1998

Bilgeri 1982 = Bilgeri, B., Geschichte Vorarlbergs, Bd. IV: Zwischen Absolutismus und halber Autonomie, Wien-Köln-Graz 1982

Binder 1997 = Binder, D. A., Die politisch-historische Instrumentalisierung des Erzherzog Johann-Mythos, in: Ebner, H., Roth, P. W. und Wiesflecker-Friedhuber, I. (Hrsg.), Forschungen zur Geschichte des Alpen-Adria-Raumes. Festgabe für em. O. Univ.-Prof. Dr. Othmar Pickl zum 70. Geburtstag (Schriftenreihe des Instituts für Geschichte 9), Graz 1997, 59–74

Birke 1988 = Birke, V. u.a. (Bearb.), Die Kunstsammlungen des Augustiner Chorherrenstiftes St. Florian (Österreichische Kunsttopographie 48), Wien 1988

Bischoff 1977 = Bischoff, U., Denkmäler der Befreiungskriege in Deutschland 1813–1815, 2 Teile, Diss. phil. Berlin 1977

Bischoff 1985 = Bischoff, U. (Hrsg.), Skulptur und Plastik (Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Texte und Dokumente 3), Stuttgart 1985

Bischoff 2003 = Bischoff, C., Stilpluralismus als ökonomische Strategie. Ludwig Baumann (1853–1936). Architekt in Wien, Diss. phil. Bonn 2003

Blaas 2005 = Blaas, M. (Hrsg.), Der Aufstand der Tiroler gegen die bayerische Regierung 1809 nach den Aufzeichnungen des Zeitgenossen Josef Daney. Auf der Grundlage der Erstausgabe von Josef Steiner (1909) überarbeitete, vervollständigte und mit Anmerkungen, einer Einführung und biographischen Hinweisen versehene Neuedition (Schlern-Schriften 328), Innsbruck 2005

Blažíčková-Horová 1998 = Blažíčková-Horová, N. (Hrsg.), Czech 19th-Century Painting. Catalogue of the Permanent Exhibition, Convent of St. Agnes of Bohemia, Praha 1998

Blažíčková-Horová 2003 = Blažíčková-Horová, N. (Hrsg.), Katalog: Václav Brožík (1851–1901), Nationalgalerie Prag, Praha 2003

Bled 1988 = Bled, J. P., Franz Joseph. „Der letzte Monarch der alten Schule". Ins Deutsche übertragen von Pitner, M.-T. und Homan, D., Wien-Köln-Graz 1988

Bley 2004 = Bley, B., Vom Staat zur Nation. Zur Rolle der Kunst bei der Herausbildung eines niederländischen Nationalbewusstseins im langen 19. Jahrhundert (Geschichte 56), Münster/W. 2004

Bloch 1973 = Bloch, P., Das Kreuzberg-Denkmal und die patriotische Kunst, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz 11 (1973), 142–159

Bloch / Einholz / Simson 1990 = Bloch, P., Einholz, S. und Simson, J. von (Hrsg.), Ethos und Pathos. Die Berliner Bildhauerschule 1786–1914. Beiträge mit Kurzbiographien Berliner Bildhauer, Berlin 1990

Bloch / Grzimek 1978 = Bloch, P. und Grzimek, W., Das klassische Berlin. Die Berliner Bildhauerschule im neunzehnten Jahrhundert, Frankfurt/M.-Berlin-Wien 1978

Blöchl 1993 = Blöchl, A., Der Kaisermythos. Die Erzeugung des Mythos „Kaiser Franz Joseph" – eine Untersuchung auf der Basis von Texten und Bildmaterial aus der Zeit Franz Josephs, geisteswiss. Diplomarbeit (masch.) Universität Salzburg 1993

Blöchl 1997 = Blöchl, A., Die Kaisergedenktage, in: Brix, E. und Stekl, H. (Hrsg.), Der Kampf um das Gedächtnis. Öffentliche Gedenktage in Mitteleuropa, Wien-Köln-Weimar 1997, 117–144

Boime 1993 = Boime, A., The Art of the Macchia and the Risorgimento. Representing Culture and Nationalism in Nineteenth-Century Italy, Chicago-London 1993

Bowitsch 1848 = Bowitsch, L. (Hrsg.), Album des befreiten Oesterreichs (sic!). Verherrlichung der Märztage des Jahres 1848 in Poesie und Prosa, Wien 1848

Bowitsch 1880 = Habsburgs-Chronik. Mit besonderer Rücksicht auf die vaterländische Jugend herausgegeben von Ludwig Bowitsch, Wien [2]1880 (Wien [1]1857)

Brand 1879 = Brand, J., Die Huldigung der Zeiten. Ein Festspiel zur Feier der Silbernen Hochzeit Ihrer Majestäten des Kaisers Franz Joseph I. und der Kaiserin Elisabeth, Wien 1879

Brauneis 1992 = Brauneis, W., Mozarts Nachruhm, in: Wiener Geschichtsblätter 47 (1992), H. 1, 1–21

Breuss / Liebhart / Pribersky 1995 = Breuss, S., Liebhart, K. und Pribersky, A., Österreichische Identität(en) am Beispiel von „Landschaft". Methodische Aspekte interdisziplinärer Forschung, in: Nationale und kulturelle Identitäten Österreichs. Theorien, Methoden und Probleme der Forschung zu kollektiver Identität (IFK-Materialien 3/95), Wien 1995, 34–47

Brix 1994 = Brix, E., Mitteleuropa als Kulturraum und politische Landschaft, in: Katalog: Die Donau. Facetten eines europäischen Stromes, Oberösterreichische Landesausstellung, Linz/D. 1994, 148–153

Brix 1996 = Brix, E., Pluralität. Die Erneuerung der Moderne, in: Wunberg, G. und Binder, D. A. (Hrsg.), Pluralität. Eine interdisziplinäre Annäherung. Festschrift für Moritz Csáky, Wien-Köln-Weimar 1996, 273–296

Bruckmüller 1991 = Bruckmüller, E., Die Frage nach dem Nationalbewußtsein in der österreichischen Geschichte unter sozialhistorischem Aspekt, in: Wolfram, H. und Pohl, W. (Hrsg.), Probleme der Geschichte Österreichs und ihrer Darstellung (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Kommission für die Geschichte Österreichs 18), Wien 1991, 49–55

Bruckmüller 1995 = Bruckmüller, E., Österreichbegriff und Österreich-Bewußtsein in der franzisko-josephinischen Epoche, in: Plaschka, R. G., Stourzh, G. und Niederkorn, J. P. (Hrsg.), Was heißt Öster-

reich? Inhalt und Umfang des Österreichbegriffs vom 10. Jahrhundert bis heute (Archiv für österreichische Geschichte 136), Wien 1995, 255–288

Bruckmüller 1996 = Bruckmüller, E., Nation Österreich. Kulturelles Bewußtsein und gesellschaftlich-politische Prozesse (Studien zu Politik und Verwaltung 4), Wien-Köln-Graz [2]1996 (ebd. [1]1984)

Bruckmüller 1997 = Bruckmüller, E., Symbole österreichischer Identität zwischen „Kakanien" und „Europa". Mit einem Vorwort von Ehalt, H. C. (Wiener Vorlesungen im Rathaus 59), Wien 1997

Bruckmüller 1997 II = Bruckmüller, E., Die Integration Salzburgs in den österreichischen Kaiserstaat, in: Österreich in Geschichte und Literatur 41 (1997), H. 3–4a, 163–174

Bruckmüller 1998 = Bruckmüller, E., Österreich. „An Ehren und an Siegen reich", in: Flacke, M. (Hrsg.), Katalog: Mythen der Nationen: ein europäisches Panorama, Deutsches Historisches Museum, München-Berlin 1998 (ebd. [2]2001), 269–294

Bruckmüller 1999 = Bruckmüller, E., Patriotismus und Geschichtsunterricht. Lehrpläne und Lehrbücher als Instrumente eines übernationalen Gesamtstaatsbewußtseins in den Gymnasien der späten Habsburgermonarchie, in: Rajsp, V. und Bruckmüller, E. (Hrsg.), Vilfanov Zbornik. Pravo – Zgodovina – Narod. In Memoriam Sergij Vilfan, Ljubljana 1999, 511–530

Bruckmüller 1999 II = Bruckmüller, E., Biedermeier und österreichische Identität, in: Roe, I. F. und Warren, J. (Hrsg.), The Biedermeier and Beyond. Selected Papers from the Symposium held at St. Peter's College, Oxford from 19–21 September 1997 (Britische und irische Studien zur deutschen Sprache und Literatur 17), Bern-Berlin-Frankfurt/M.-New York-Paris-Wien 1999, 21–44

Bruckmüller 2001 = Bruckmüller, E., Die österreichische Revolution von 1848 und der Habsburgermythos des 19. Jahrhunderts. Nebst einigen Rand- und Fußnoten von und Hinweisen auf Franz Grillparzer, in: Lengauer, H. und Kucher, P. H. (Hrsg.), Bewegung im Reich der Immobilität. Revolutionen in der Habsburgermonarchie 1848–1849. Literarisch-publizistische Auseinandersetzungen (Literaturgeschichte in Studien und Quellen 5), Wien-Köln-Weimar 2001, 1–33

Bruckmüller 2002 = Bruckmüller, E., Josef Ressel – ein gemeinsamer „lieu de mémoire" Mitteleuropas?, in: Le Rider, J., Csáky, M. und Sommer, M. (Hrsg.), Transnationale Gedächtnisorte in Zentraleuropa (Gedächtnis – Erinnerung – Identität 1), Innsbruck-Wien-München-Bozen 2002, 99–107

Bruckmüller 2003 = Bruckmüller, E., Symbole österreichischer Identität nach der Wiedererlangung der Unabhängigkeit im Jahre 1945, in: Stekl, H. und Mannová, E. (Hrsg.), Heroen, Mythen, Identitäten. Die Slowakei und Österreich im Vergleich (Wiener Vorlesungen. Konversatorien und Studien 14), Wien 2003, 415–441

Bruckmüller 2005 = Bruckmüller, E., Stephansdom und Stephansturm, in: Brix, E., Bruckmüller, E. und Stekl, H. (Hrsg.), Memoria Austriae II – Bauten, Orte, Regionen, Wien 2005, 40–74

Brugger 1992 = Brugger, I., Das Bildnis als Handlungsträger. Zur Gattungsmischung im Wiener Biedermeier, in: Frodl, G. und Schröder, K. A. (Hrsg.), Wiener Biedermeier. Malerei zwischen Wiener Kongreß und Revolution, München 1992, 53–59

Buberl 1913 = Buberl, P., Die Denkmale des politischen Bezirkes Salzburg, I. Teil: Die Gerichtsbezirke St. Gilgen, Neumarkt, Talgau (Österreichische Kunsttopographie 10), Wien 1913

Buberl 1916 = Buberl, P., Die Denkmale des Gerichtsbezirkes Salzburg (Österreichische Kunsttopographie 11), Wien 1916

Buberl 1927 = Buberl, P., Die Denkmale des politischen Bezirkes Hallein (Österreichische Kunsttopographie 20), Wien-Augsburg-Köln 1927

Buchner 1862 = Buchner, W., Deutsche Ehrenhalle. Die grossen Männer des deutschen Volkes in ihren Denkmalen (mit 49 Stahlstichen), Darmstadt 1862

Bucur / Wingfield 2001 = Bucur, M. und Wingfield, N. M. (Hrsg.), Staging the Past. The Politics of Commemoration in Habsburg Central Europe, 1848 to the Present (Central European Studies), West Lafayette 2001

Bürgler 2001 = Bürgler, A., Zur Identifizierung der Marmorstatuen der Brüder Strudel im Prunksaal der Nationalbibliothek in Wien und im Habsburgersaal der Franzensburg in Laxenburg, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 55 (2001), H. 1/2, 43–58

Bürgler / Hanzl / Ottillinger / Winkler 1996 = Bürgler, A., Hanzl, L., Ottillinger, E. B. und Winkler, H., Die Franzensburg im Schloßpark von Laxenburg, in: Katalog Kaisertum 1996, 125–129

Bürgler / Hanzl / Ottillinger / Pfaffenbichler / Springer / Winkler 1998 = Bürger, A., Hanzl, L., Ottillinger, E. B., Pfaffenbichler, M., Springer, E. und Winkler, H., Die Franzensburg. Ein Führer durch Geschichte und Gegenwart, Laxenburg 1998

Burdach 1971 = Burdach, K., Der mythische und der geschichtliche Walther, in: Beyschlag, S. (Hrsg.), Walther von der Vogelweide (Wege der Forschung CXII), Darmstadt 1971, 14–83

Burmeister 1983 = Burmeister, K. H., Geschichte Vorarlbergs. Ein Überblick (Geschichte der österreichischen Bundesländer), Wien [2]1983

Burmeister 1985 = Burmeister, K. H. (Hrsg.), Volksheld oder Verräter? Dr. Anton Schneider 1777–1820 (Schriften des Vorarlberger Landesarchivs 1), Bregenz 1985

Busch 1991 = Busch, W., Adolph Menzels „Begegnung Friedrichs II. mit Kaiser Joseph II. in Neisse im Jahre 1769" und Moritz von Schwinds „Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe", in: Jahrbuch der Berliner Museen 33 (1991), 173–183

Caravias 1991 = Caravias, C., Ybbs/D., Ybbs/D. 1991

Chatelain 1888 = Patriotisches Gedenkblatt zur Enthüllungsfeier des Kaiserin Maria Theresia-Monumentes in Wien am 13. Mai 1888. Verfaßt von Chatelain, C. von, hrsg. von Allmayer, E., Wien 1888

Cifka 1998 = Cifka, B., Johann Peter Krafft: Rudolf von Habsburg und der Priester, in: Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts à Szépmüvészeti Múzeum Közleményei 88/89 (1998), 115–118

Clark 1985 = Clark, A. M., Pompeo Batoni. A Complete Catalogue of his Works with an Introductory Text, Oxford 1985

Cole 1996 = Cole, L., Vom Glanz der Montur. Zum dynastischen Kult der Habsburger und seiner Vermittlung durch militärische Vorbilder im 19. Jahrhundert. Ein Bericht über „work in progress", in: Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften 7 (1996), H. 4, 577–591

Cole 1998 = Cole, L., „Ein Held für wen?" Andreas Hofer-Denkmäler in Tirol im 19. Jahrhundert, in: Riesenfellner, S. (Hrsg.), Steinernes Bewußtsein I. Die öffentliche Repräsentation staatlicher und nationaler Identität Österreichs in seinen Denkmälern, Wien-Köln-Weimar 1998, 31–61

Cole 2000 = Cole, L., „Für Gott, Kaiser und Vaterland". Nationale Identität der deutschsprachigen Bevölkerung Tirols 1860–1914 (Ludwig Boltzmann-Institut für Historische Sozialwissenschaft, Studien zur Historischen Sozialwissenschaft 28), Frankfurt/M.-New York 2000

Cole 2000 II = Cole, L., Nation, Anti-Enlightenment, and religious Revival in Austria: Tyrol in the 1790s, in: The Historical Journal 43 (2000), Nr. 2, 475–497

Cole 2001 = Cole, L., Patriotic Celebrations in Late-Nineteenth- and Early-Twentieth-Century Tirol, in: Bucur / Wingfield 2001, 75–111

Cole 2003 = Cole, L., The Counter-Reformation's last stand: Austria, in: Clark, C. und Kaiser, W. (Hrsg.), Culture Wars. Secular-Catholic Conflict in Nineteenth-Century Europe, Cambridge 2003, 285–312

Cole 2003 II = Cole, L., The Construction of German Identity in Tirol, c. 1848–1945, in: Ther / Sundhaussen 2003, 19–42

Cole 2006 = Cole, L. (Hrsg.), Different Paths to the Nation. Regional and National Identities in Central Europe and Italy, 1830–70, Hampshire (UK) 2006

Collin 1809 = Collin, H. J. von, Lieder Oesterreichischer Wehrmaenner, erste Abtheilung, Wien 1809

Comment 2000 = Comment, B., Das Panorama, Berlin 2000 (London [1]1999)

Coreth 1959 = Coreth, A., Pietas Austriaca. Ursprung und Entwicklung barocker Frömmigkeit in Österreich (Österreich Archiv – Schriftenreihe des Arbeitskreises für österreichische Geschichte), Wien 1959 (ebd. [2]1982)

Corgnati 1987 = Corgnati, M. (Hrsg.), Katalog: Soldati e pittori nel Risorgimento italiano, Circolo Ufficiali Torino, Milano 1987

Csáky 1988 = Csáky, M., Aufklärung und Österreichbewußtsein, in: Ebner, H. u.a. (Hrsg.), Forschungen zur Landes- und Kirchengeschichte. Festschrift Helmut J. Mezler-Andelberg zum 65. Geburtstag, Graz 1988, 153–160

Csáky 1991 = Csáky, M., Historische Reflexionen über das Problem einer österreichischen Identität, in: Wolfram, H. und Pohl, W. (Hrsg.), Probleme der Geschichte Österreichs und ihrer Darstellung (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Kommission für die Geschichte Österreichs 18), Wien 1991, 29–47

Csáky 1995 = Csáky, M., W. A. Mozart und die Pluralität der Habsburgermonarchie, in: Csáky, M. und Pass, W. (Hrsg.), Europa im Zeitalter Mozarts, bearb. von Haslmayr, H. und Rausch, A. (Schriftenreihe der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts 5), Wien-Köln-Weimar 1995, 271–281

Csáky 1996 = Csáky, M., Die Vielfalt der Habsburgermonarchie und die nationale Frage, in: Altermatt, U. (Hrsg.), Nation, Ethnizität und Staat in Mitteleuropa (Buchreihe des Institutes für den Donauraum und Mitteleuropa 4), Wien-Köln-Weimar 1996, 44–64

Csáky 1996 II = Csáky, M., Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay zur österreichischen Identität, Wien-Köln-Weimar 1996

Csáky 2003 = Csáky, M., Österreich-Ungarn. Eine kulturhistorische Annäherung, in: Katalog: Zeit des Aufbruchs. Budapest und Wien zwischen Historismus und Avantgarde, Kunsthistorisches Museum Wien, Collegium Hungaricum Wien, Milano 2003, 51–59

Czeike 1972 = Czeike, F., Das Rathaus (Wiener Geschichtsbücher 12), Wien-Hamburg 1972

Czeike 1974 = Czeike, F., Das große Groner Wien Lexikon, Wien-München-Zürich 1974

Czerny 1984 = Czerny, W. F. (Gesamtleitung), Das österreichische Parlament. Zum Jubiläum des 100jährigen Bestandes des Parlamentsgebäudes, hrsg. von der Parlamentsdirektion der Republik Österreich, Wien 1984

Dalos 1998 = Dalos, G., Ungarn. Mythen – Lehren – Lehrbücher, in: Flacke, M. (Hrsg.), Katalog: Mythen der Nationen: ein europäisches Panorama, Deutsches Historisches Museum, München-Berlin 1998 (ebd. [2]2001), 528–556

Danelzik-Brüggemann 1996 = Danelzik-Brüggemann, C., Ereignisse und Bilder. Bildpublizistik und politische Kultur in Deutschland zur Zeit der Französischen Revolution (Acta humaniora), Berlin 1996

Dankl 1996 = Dankl, G., Von der „totalen Idee vom Ganzen des Tiroler Krieges" zum historischen Genre. Der Tiroler Freiheitskampf bei Joseph Anton Koch und Franz von Defregger, in: Katalog: Heldenro-

mantik. Tiroler Geschichtsbilder im 19. Jahrhundert von Koch bis Defregger, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Südtiroler Landesmuseum, Innsbruck 1996, 35–40

Danzer 1888 = Maria Theresia. Festschrift zur Enthüllung des Monumentes. Verfaßt von Danzer, A., illustriert von Greil, A., Wien 1888

Danzer 1995 = Danzer, G., Das steirische Eisenwesen in der Malerei und Graphik des 19. und 20. Jahrhunderts (Europäische Hochschulschriften R. 28, Bd. 234), Frankfurt/M.-Wien 1995

Decloedt 1998 = Decloedt, L. R. G. (Hrsg.), An meine Völker. Die Literarisierung Franz Joseph I., Bern 1998

Defregger 1983 = Defregger, H. P., Defregger 1835–1921, Rosenheim 1983

Dehio Kärnten 1976 = Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Kärnten, Wien 1976

Dehio Burgenland 1980 = Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Burgenland, Wien [3]1980

Dehio Tirol 1980 = Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Tirol, Wien 1980

Dehio Steiermark 1982 = Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Steiermark (ohne Graz), Wien 1982

Dehio Vorarlberg 1983 = Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Vorarlberg, Wien 1983

Dehio Salzburg 1986 = Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Salzburg. Stadt und Land, Wien 1986

Dehio Niederösterreich 1990 = Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Niederösterreich nördlich der Donau, Wien 1990

Dehio Wien 1993 = Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Wien. II. bis IX. und XX. Bezirk, Wien 1993

Dehio Wien 1996 = Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Wien. X. bis XIX. und XXI. bis XXIII. Bezirk, Wien 1996

Dehio Niederösterreich 2003 = Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Niederösterreich südlich der Donau, 2 Teile, Horn-Wien 2003

Dehio Mühlviertel 2003 = Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Oberösterreich: Mühlviertel, Horn-Wien 2003

Dehio Wien 2003 = Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Wien I. Bezirk – Innere Stadt, Horn-Wien 2003

Demandt 2003 = Demandt, P., Luisenkult. Die Unsterblichkeit der Königin von Preußen, Köln-Weimar-Wien 2003

Deuer 1988 = Deuer, W., Das Haus Neuer Platz 14 in Klagenfurt im Spiegel der Jahrhunderte. Vom Bürgerhaus und Adelspalais zur Hauptanstalt der Kärntner Sparkasse, Klagenfurt 1988

Deuer 1992 = Deuer, W., Auf den Spuren der Habsburger in Klagenfurt. Eine topographisch-historische Bestandsaufnahme, in: Die Kärntner Landsmannschaft 1992, H. 9/10, 24–36

Deuer 1994 = Deuer, W., Das Landhaus zu Klagenfurt, Klagenfurt 1994

Deutsch 1869 = Deutsch, E., Gedenkblätter an Kaiser Joseph II. gesammelt zum 29. August 1869, Brünn 1869

Dickinger 2001 = Dickinger, C., Franz Joseph I. Die Entmythisierung, Wien 2001

Dienes 1982 = Dienes, G. M., Die Errichtung des Tegetthoff-Denkmales in Graz am 1. Dezember 1935. „Ein österreichisches patriotisches Fest“, in: Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark 73 (1982), 183–206

Dietrich 1996 = Dietrich, E. (Hrsg.), Stadt im Gebirge. Leben und Umwelt in Innsbruck im 19. Jahrhundert, Innsbruck-Wien 1996

Dietrich 1998 = Dietrich, C., Regimentsdenkmäler als Symbole für Reichseinheit und militärische Tradition. Eine Wiener Sonderentwicklung in der ausgehenden Monarchie, in: Riesenfellner, S. (Hrsg.), Steinernes Bewußtsein I. Die öffentliche Repräsentation staatlicher und nationaler Identität Österreichs in seinen Denkmälern, Wien-Köln-Weimar 1998, 225–268

Dimmel / Heintschel 1995 = Dimmel, W. und Heintschel, H.-C., Dichterkult an der Peripherie: die Hamerling-Denkmäler im oberen Waldviertel, in: Haas, H. und Stekl, H. (Hrsg.), Bürgerliche Selbstdarstellung. Städtebau, Architektur, Denkmäler (Bürgertum in der Habsburgermonarchie IV), Wien-Köln-Weimar 1995, 205–228

Doberer 1977 = Doberer, E. u.a. (Bearb.), Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes Kremsmünster, I. Teil: Das Stift – der Bau und seine Einrichtung (Österreichische Kunsttopographie 43/1), Wien 1977

Dobersberger 1997 = Dobersberger, R., Johann Ladislaus Pyrker. Dichter und Kirchenfürst, St. Pölten-Wien 1997

Domanig 1907 = Domanig, K., Die deutsche Medaille in kunst- und kulturhistorischer Hinsicht. Nach dem Bestande der Medaillensammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses, Wien 1907

Dopsch 1995 = Dopsch, H., Salzburg und Österreich – vom geistlichen Fürstentum zum Bundesland, in: Plaschka, R. G., Stourzh, G. und Niederkorn, J. P. (Hrsg.), Was heißt Österreich? Inhalt und Umfang des Österreichbegriffs vom 10. Jahrhundert bis heute (Archiv für österreichische Geschichte 136), Wien 1995, 65–107

Dopsch / Hoffmann 1996 = Dopsch, H. und Hoffmann, R., Geschichte der Stadt Salzburg, Salzburg-München 1996

Dopsch / Spatzenegger 1981–1991 = Dopsch, H. und Spatzenegger, H. (Hrsg.), Geschichte Salzburgs. Stadt und Land, 8 Teilbände, Salzburg 1981–1991

Drewes 1994 = Drewes, F. J., Hans Canon (1829–1885). Werkverzeichnis und Monographie (Studien zur Kunstgeschichte 84), 2 Bände, Hildesheim-Zürich-New York 1994

Dubnická 1960 = Dubnická, E., Peter M. Bohúň. Život a dielo, Praha 1960

Duller 1859 = Duller, E., Erzherzog Carl von Oesterreich, Pest [2]1859 (Wien [1]1847)

Dunzinger 1949 = Dunzinger, H., Karl Adam Kaltenbrunner, Diss. phil. Wien 1949

Durstmüller (1985) = Durstmüller d.J., A., Die österreichischen graphischen Gewerbe zwischen Revolution und Weltkrieg 1848 bis 1910. 500 Jahre Druck in Österreich, Bd. II, Wien o.J. (1985)

Duschnitz / Kolberg 1899 = Duschnitz, A. und Kolberg, E., Die Jubiläums-Ausstellung Wien 1898, Wien 1899

Ebner / Würthinger 1999 = Ebner, J. und Würthinger, M., Der Neue Dom zu Linz auf dem Weg zur Kathedrale und Pfarrkirche. Vom Projekt zur Weihe (1924), in: Oberösterreichische Heimatblätter 53 (1999), H. 1/2, 21–45

Effenberger 1985 = Effenberger, M., Der Pfleger Ignaz von Kürsinger. Ein bedeutender Mann und seine Verdienste um Mittersill und den Oberpinzgau, in: Forcher, M. (Hrsg.), Mittersill in Geschichte und Gegenwart, Mittersill 1985, 225–230

Egg 1973 = Egg, E., Chronik des Ferdinandeums 1823 bis 1973, in: Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum 53 (1973), 5–93

Egg 1973 II = Egg, E., Tirol in alten Ansichten. Nord-, Ost- und Südtirol (Österreich in alten Ansichten IV), Salzburg 1973

Egg 1974 = Egg, E., Die Hofkirche in Innsbruck. Das Grabdenkmal Kaiser Maximilians I. und die Silberne Kapelle, Innsbruck-Wien-München 1974

Eggendorfer / Krug / Stangler 2006 = Eggendorfer, A. / Krug, W. / Stangler, G. (Hrsg.), Altes Landhaus. Vom Sitz der niederösterreichischen Stände zum Veranstaltungszentrum, Wien 2006

Egger 1976 = Egger, H., Das Nachleben der babenbergischen Epoche in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts, in: Katalog: 1000 Jahre Babenberger in Österreich, Stift Lilienfeld, Wien 1976, 639–646

Egger 1978 = Egger, R., Das Gefecht bei Dürnstein-Loiben 1805 (Militärhistorische Schriftenreihe 3), Wien ^{3}1978

Eglau 2000 = Eglau, S., „Gott erhalte" und „Sei gesegnet ohne Ende". Deutsch-Österreich, du „herrliches" „Land der Berge"?! Zur „Kanon-" und „Code-Problematik" der österreichischen Nationalhymne als „Gedächtnisort" bzw. instrumentalisiertes musikalisches Symbol einer kollektiven österreichischen nationalen Identität, geisteswiss. Diplomarbeit (masch.) Universität Graz 2000

Ehmer 1997 = Ehmer, H., Württembergische Geschichtsbilder. Die württembergische Regenten- und Landesgeschichte im Spiegel der Fresken Gegenbaurs im Neuen Schloß in Stuttgart, in: Krimm, K. und John, H. (Hrsg.), Bild und Geschichte. Studien zur politischen Ikonographie. Festschrift für Hansmartin Schwarzmaier zum 65. Geburtstag, Sigmaringen 1997, 251–276

Eisenstadt 1991 = Eisenstadt, S. N., Die Konstruktion nationaler Identitäten in vergleichender Perspektive, in: Giesen, B. (Hrsg.), Nationale und kulturelle Identität. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewußtseins in der Neuzeit, Frankfurt/M. 1991, 21–38

Eitelberger 1862 = Eitelberger von Edelberg, R., Wie steht die Kunst in Oesterreich? Eine Betrachtung aus Anlaß der Londoner Kunstausstellung, Wien 1862

Eitelberger 1879 = Eitelberger von Edelberg, R., Eine österreichische Geschichtsgalerie, in: ders., Gesammelte kunsthistorische Schriften, Bd. II (Oesterreichische Kunst-Institute und kunstgewerbliche Zeitfragen), Wien 1879, 53–80 (zuerst veröffentlicht in: „Oesterreichische Revue", 1866, H. 3)

Eitelberger 1879 II = Eitelberger von Edelberg, R., Zur Reform der Landesmuseen in Österreich, in: ders., Gesammelte kunsthistorische Schriften, Bd. II (Oesterreichische Kunst-Institute und kunstgewerbliche Zeitfragen), Wien 1879, 241–252 (zuerst veröffentlicht in: „Oesterreichische Wochenschrift für Wissenschaft und Kunst" 1872, Nr. 52)

Eitelberger 1879 III = Eitelberger von Edelberg, R., Das Wiener Genrebild vor dem Jahre 1848, in: ders., Gesammelte kunsthistorische Schriften, Bd. I (Kunst und Künstler Wiens der neueren Zeit), Wien 1879, 37–60

Ellmaurer 1807 = Ellmaurer, J., Denkmal Josephs des Zweyten auf Befehl seiner Majestät Franz des Ersten errichtet durch Franz Zauner (…), Wien 1807

Engel-Janosi 1931 = Engel-Janosi, F., Kaiser Josef II. in der Wiener Bewegung des Jahres 1848, in: Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Stadt Wien 11 (1931), 53–72

Engerth 1994 = Engerth, R., Eduard Ritter von Engerth (1818–1897). Maler, Lehrer, Galeriedirektor und Kunstschriftsteller. Beiträge zu Leben und Werk (Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte 26), Wien 1994

Erben / John 1903 = Erben, W. und John, W., Katalog des k. und k. Heeresmuseums im Auftrage des Kuratoriums, Wien ^{4}1903

Evans 2003 = Evans, R. J. W., 1848 in Mitteleuropa: Ereignis und Erinnerung, in: Haider, B. und Hye, H. P. (Hrsg.), 1848. Ereignis und Erinnerung in den politischen Kulturen Mitteleuropas (Zentraleuropa-Studien 7), Wien 2003, 31–55

Faber 1863 = Faber, J. E., Joseph II. und Franz Joseph I. Eine historische Parallele, Stuttgart 1863

Fabich-Görg 2003 = Fabich-Görg, T., „Wiener Stolz". Die Rathaus-Skulpturen und ihre Modelle im Wien Museum (Katalog der Plastiken im Wien Museum 1), Wien-Köln-Weimar 2003

Faix 2000 = Faix, G., Vaterländische Geschichte als öffentliches Ereignis im Königreich Württemberg, in: Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte 59 (2000), 119–139

Falkenhausen 1993 = Falkenhausen, S. von, Italienische Monumentalmalerei im Risorgimento 1830–1890. Strategien nationaler Bildersprache, Berlin 1993

Farrugia 1990 = Farrugia, J., Votivkirche in Wien, Ried/I. 1990

Faßbinder / Brückler 1997 = Faßbinder, B. und Brückler, T., Kunst im Bezirk Hollabrunn. Ausstellungskatalog unter besonderer Berücksichtigung der Bestände des Stadtmuseums Alte Hofmühle Hollabrunn, Hollabrunn 1997

Fastert 2000 = Fastert, S., Die Entdeckung des Mittelalters. Geschichtsrezeption in der nazarenischen Malerei des 19. Jahrhunderts (Kunstwissenschaftliche Studien 86), München-Berlin 2000

Feichtinger 1984 = Tirol 1809 in der Literatur. Eine Textsammlung ausgewählt und kommentiert von Feichtinger, J. (Literarische Zeugnisse aus Tirol 4), Bozen 1984

Feichtinger 2003 = Feichtinger, J., Habsburg (post)-colonial. Anmerkungen zur Inneren Kolonisierung in Zentraleuropa, in: Feichtinger, J., Prutsch, U. und Csáky, M. (Hrsg.), Habsburg postcolonial. Machtstrukturen und kollektives Gedächtnis (Gedächtnis – Erinnerung – Identität 2), Innsbruck-Wien-München-Bozen 2003, 13–31

Felber / Krasny / Rapp 2000 = Felber, U., Krasny, E. und Rapp, C., Smarts Exports. Österreich auf den Weltausstellungen 1851–2000, Wien 2000

Felder 2002 = Felder, N., Die historische Identität der österreichischen Bundesländer, Innsbruck-Wien-München-Bozen 2002

Fellner 1984 = Fellner, F., Geschichtswissenschaft, in: Katalog: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs. 1. Teil: Von der Revolution zur Gründerzeit 1848–1880, Beiträge, Schloß Grafenegg (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums N.F. 147), Wien 1984, 374–379

Felmayer 1981 = Felmayer, J. (Bearb.), Die profanen Kunstdenkmäler der Stadt Innsbruck außerhalb der Altstadt (Österreichische Kunsttopographie 45), Wien 1981

Felmayer 1986 = Felmayer, J., Oettinger, K. und R. und Scheicher, E. (Bearb.), Die Kunstdenkmäler der Stadt Innsbruck. Die Hofbauten (Österreichische Kunsttopographie 47), Wien 1986

Felsenthal 1814 = Felsenthal, C. von, Österreich und seine Herrscher Reihe. Ein Zeitengemälde zur Feyer des Tages, Wien 1814

Ferenczy 1980 = Ferenczy, H., Das Schottenstift und seine Kunstwerke, Wien 1980

Festschrift Türk 1959 = Festschrift zum Gedenken an Johann Baptist Türk, den Führer des Kärntner Landsturmes im Freiheitskampf des Jahres 1809, Klagenfurt 1959

Festschrift Mattsee 1977 = Festschrift zur 1200-Jahr-Feier des Stiftes Mattsee, Salzburg o.J. (1977)

Festschrift Johann 1982 = „Hanns, der Thernberger". Festschrift anläßlich der Ausstellung zum 200. Geburtstag Erzherzog Johanns, Scheiblingkirchen-Thernberg 1982

Festschrift Breitensee 1998 = Festschrift 100 Jahre Pfarrgemeinde Breitensee 1898/99–1998/99, Wien 1998

Feuchtmüller 1949 = Feuchtmüller, R., Das Niederösterreichische Landhaus. Ein kunsthistorisches Denkmal 1513–1850, Wien 1949

Feuchtmüller 1963 = Feuchtmüller, R., Architektur, Plastik, Malerei, in: Feuchtmüller, R. und Mrazek, W., Biedermeier in Österreich, Wien-Hannover-Bern 1963, 5–66

Feuchtmüller 1964 = Feuchtmüller, R., Die Plastik. Die Malerei, in: Feuchtmüller, R. und Mrazek, W., Kunst in Österreich 1860–1918, Wien-Hannover-Bern 1964, 35–74

Feuchtmüller 1970 = Feuchtmüller, R., Leopold Kupelwieser und die Kunst der österreichischen Spätromantik, Wien 1970

Feuchtmüller 1975 = Feuchtmüller, R., Die Wallfahrt König Ferdinands V. von Ungarn nach Maria Zell im Jahre 1833 in den Bildern von Eduard Gurk, in: Via sacra. Das Wallfahrtsmuseum in Kleinmariazell (Veröffentlichungen des Österreichischen Museums für Volkskunde XV), Wien 1975, 78–90

Feuchtmüller 1982 = Feuchtmüller, R., Die Herrengasse (Wiener Geschichtsbücher 28), Wien-Hamburg 1982

Feuchtmüller 1982 II = Feuchtmüller, R., Die spätbarocke Umgestaltung der Stiftskirche unter Abt Beda Seeauer, in: Festschrift St. Peter zu Salzburg 582–1982, Salzburg 1982, 653–693

Feuchtmüller 1996 = Feuchtmüller, R., Ferdinand Georg Waldmüller 1793–1865. Leben – Schriften – Werke, Wien-München 1996

Filler 1879 = Filler, E., Heimat- und Vaterland, oder das Wichtigste aus der Geographie und Geschichte Niederösterreichs und der österreichisch-ungarischen Monarchie, Wien [2]1879 (ebd. [1]1871)

Fliedl 1977 = Fliedl, G., Monumentalbau im Historismus. Architektur als Legitimation, Diss. phil. Wien 1977

Fliedl 1986 = Fliedl, G., Kunst und Lehre am Beginn der Moderne. Die Wiener Kunstgewerbeschule 1867–1918, Salzburg-Wien 1986

Fliedl 1992 = Fliedl, G., Das Joanneum – „(...) kein normales Museum (...)", in: Fliedl, G., Muttenthaler, R. und Posch, H. (Hrsg.), Museumsraum – Museumszeit. Zur Geschichte des österreichischen Museums- und Ausstellungswesens, Wien 1992, 11–30

Fontana 1986 = Fontana, J. u.a., Geschichte des Landes Tirol, Bd. 2, Bozen-Innsbruck-Wien 1986

Fontana 1987 = Fontana, J. u.a., Geschichte des Landes Tirol, Bd. 3, Bozen-Innsbruck-Wien 1987

Föttinger 1951 = Föttinger, K., Franz Sartori und Franz Xaver Schweickhardt. Österreichische Topographen im Vormärz, Diss. phil. Wien 1951

Frass 1962 = Frass, O., Quellenbuch zur österreichischen Geschichte, Bd. III, Wien 1962

Fraungruber 1904 = Gott erhalte! Österreichs Herrscher und Helden im Liede. Für die Schuljugend ausgewählt von Fraungruber, H., Wien 1904

Fraungruber (1910) = Österreichs Walhalla. Namhafte Österreicher in Wort und Lied. Für die reifere Jugend ausgewählt und bearbeitet von Fraungruber, H., Stuttgart o.J. (1910)

Frey 1924 = Frey, D. (Bearb.), Die Denkmale des politischen Bezirkes Baden (Österreichische Kunsttopographie 18), Wien 1924

Fried 2004 = Fried, J., Der Schleier der Erinnerung. Grundzüge einer historischen Memorik, München 2004

Friedrich 1908 = Friedrich, A., Gott erhalte unsern Kaiser! Ein patriotisches Lieder-Festspiel für Schule, Haus und Familie zum 60jährigen glorreichen Regierungs-Jubiläum unseres allergnädigsten Kaisers und Königs Franz Joseph I., Graz [2]1908

Friese 1999 = Friese, H., Identität: Begehren, Name und Differenz, in: Assmann, A. und Friese, H. (Hrsg.), Identitäten (Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität 3), Frankfurt/M. [2]1999, 24–43

Frisch 1881 = Frisch, E., Kaiser Josef II. Ein Bild seines Lebens und Wirkens. Festschrift zur hundertjährigen Gedenkfeier. Größere Ausgabe, Wien 1881

Frodl 1974 = Frodl, G., Hans Makart. Monographie und Werkverzeichnis. Mit einem Beitrag von Mikula, R., Salzburg 1974

Frodl 1984 = Frodl., W., Die Einführung der staatlichen Denkmalpflege in Österreich, in: Katalog: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs. 1. Teil: Von der Revolution zur Gründerzeit 1848–1880, Beiträge, Schloß Grafenegg (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums N.F. 147), Wien 1984, 395–400

Frodl 1987 = Frodl, G., Wiener Malerei der Biedermeierzeit, Rosenheim 1987

Frodl 1987 II = Frodl, W., Der Aufbruch zur modernen Denkmalpflege in Österreich, in: Katalog: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs, 2. Teil: 1880–1916. Glanz und Elend (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums N.F. 186), Beiträge, Schloß Grafenegg, Wien 1987, 231–237

Frodl 2002 = Frodl, G. (Hrsg.), 19. Jahrhundert (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich V, hrsg. von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften), München-Berlin-London-New York 2002

Frodl / Frodl 1992 = Frodl, G. und Frodl, M., Das Wiener Genrebild. Gedanken zu seiner Entstehung, in: Frodl, G. und Schröder, K. A. (Hrsg.), Wiener Biedermeier. Malerei zwischen Wiener Kongreß und Revolution, München 1992, 44–52

Frodl / Schröder 1992 = Frodl, G. und Schröder, K. A. (Hrsg.), Wiener Biedermeier. Malerei zwischen Wiener Kongreß und Revolution, München 1992

Frodl-Schneemann 1984 = Frodl-Schneemann, M., Johann Peter Krafft 1780–1856. Monographie und Verzeichnis der Gemälde, Wien-München 1984

Fuchs 1972 = Fuchs, H., Die österreichischen Maler des 19. Jahrhunderts, Bd. 1, Wien 1972

Fuchs 1973 = Fuchs, H., Die österreichischen Maler des 19. Jahrhunderts, Bd. 3, Wien 1973

Fuchs 1973 II = Fuchs, H., Die österreichischen Maler des 19. Jahrhunderts, Bd. 2, Wien 1973

Fuchs 1974 = Fuchs, H., Die österreichischen Maler des 19. Jahrhunderts, Bd. 4, Wien 1974

Fuchs 2002 = Fuchs, M., Karl V. Eine populäre Figur? Zur Rezeption des Kaisers in deutschsprachiger Belletristik (Geschichte in der Epoche Karls V. 1), Münster/W. 2002

Fuchs / Telesko 2006 = Fuchs, M. und Telesko, W., Kaiser Karl V. im Historienbild – zur Wechselwirkung von bildender Kunst und Belletristik, in: Wiener Zeitschrift zur Geschichte der Neuzeit 6 (2006), H. 2, 49–68

Fuhrmann 1734–1737 = Fuhrmann, M., Alt- und Neues Oesterreich, (…), 4 Teile, Wien 1734–1737

Fuhrmann 1963 = Fuhrmann, F., Salzburg in alten Ansichten: Die Stadt (Österreich in alten Ansichten I), Salzburg 1963 (ebd. [3]1981)

Fuhrmann 1980 = Fuhrmann, F., Salzburg in alten Ansichten: Das Land (Österreich in alten Ansichten VIII), Salzburg-Wien 1980

Fuhrmann 1991 = Fuhrmann, F., Die bildende Kunst, in: Dopsch, H. und Spatzenegger, H. (Hrsg.), Geschichte Salzburgs. Stadt und Land, Bd. II/3, Salzburg 1991, 1551–1617

Furtner 1997 = Furtner, A. M., Der Mariä Empfängnis Dom in Linz. Ein Kathedralsystem des 19. Jahrhunderts zu Ehren der Unbefleckten Jungfrau, geisteswiss. Diplomarbeit (masch.) Universität Salzburg 1997

Führer Kremsmünster 1977 = Wutzel, O. (Schriftl.), 1200 Jahre Kremsmünster. Stiftsführer. Geschichte, Kunstsammlungen, Sternwarte, Linz/D. 1977

Führer Servitenkirche 1986 = Servitenkirche Wien (Christliche Kunststätten Österreichs 150), Salzburg 1986

Galavics 1986 = Galavics, G., Kössünk kardot az pogány ellen. Török háborúk és képzőművészet, Budapest 1986

Gall 1993 = Gall, L., Die Germania als Symbol nationaler Identität im 19. und 20. Jahrhundert (Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, I. philologisch-historische Klasse 1993, Nr. 2), Göttingen 1993

Gebhart 1853 = Gebhart, J. (Hrsg.), Die Geschichte Oesterreichs aus dem Munde deutscher Dichter, Wien 1853

Geismeier 1984 = Geismeier, W., Die Malerei der deutschen Romantiker, Dresden 1984

Gellner 1999 = Gellner, E., Nationalismus. Kultur und Macht, Berlin 1999 (London [1]1997)

Genersich 1793 = Genersich, J., Von der Liebe des Vaterlandes. Ein philosophisch-historischer Versuch, 2 Teile, Wien 1793

Genser 1992 = Genser, M., Klagenfurt. Habsburg auf vielen Wegen, Klagenfurt 1992

Gerbel 1998 = Gerbel, C., Vom Imaginären der Nation. Linzer Denkmäler nach der Jahrhundertwende in deutschnationaler Perspektive, in: Riesenfellner, S. (Hrsg.), Steinernes Bewußtsein I. Die öffentliche Repräsentation staatlicher und nationaler Identität Österreichs in seinen Denkmälern, Wien-Köln-Weimar 1998, 305–331

Gerbertus 1773 = Gerbertus OSB, M., Pinacotheca principum Austriae (Monumentum Augustae Domus Austriacae III/1), St. Blasien 1773 (Freiburg/B. [1]1760)

Germer 1998 = Germer, S., Retrovision: Die rückblickende Erfindung der Nationen durch die Kunst, in: Flacke, M. (Hrsg.), Katalog: Mythen der Nationen: ein europäisches Panorama, Deutsches Historisches Museum, München-Berlin 1998 (ebd. [2]2001), 33–52

Gerstenberger von Reichsegg 1908 = Gerstenberger von Reichsegg, K. Ritter, Liebe des Volkes. Eine Festschrift zum sechzigjährigen Jubiläum der glorreichen Regierung Seiner kaiserlichen und königlichen Apostolischen Majestät des Kaisers und Königs Franz Joseph I., Wien 1908

Geulen 1999 = Geulen, C., Die Metamorphose der Identität. Zur „Langlebigkeit" des Nationalismus, in: Assmann, A. und Friese, H. (Hrsg.), Identitäten (Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität 3), Frankfurt/M. [2]1999, 346–373

Geusau 1807 = Geusau, A. Ritter von, Historisches Tagebuch aller merkwuerdigen Begebenheiten (...), Wien 1807

Ghon 1907 = Ghon, C., Oberkärnten unter französischer Herrschaft, Villach 1907

Giordani 1962 = Giordani, E., Die Linzer Hafner Offizin. Josef Hafner und seine lithographische Anstalt, Linz/D. 1962

Gisinger 1998 = Gisinger, A., Die große Erzählung. Das Innsbrucker Panorama als Projektionsfläche für Heimatsehnsucht, in: Katalog: Sehnsucht Heimat. Katalog zur Ausstellung im Salzlager Hall, Kunsthalle Tirol, Innsbruck 1998, 38–51

Gleich 1833 = Gleich, J. A. (Hrsg.), Das Brandopfer am Altare der Menschenliebe. Eine Gelegenheitsschrift zu dem glorreichen Geburtsfeste unsers allergnädigsten Kaisers Franz I., Wien 1833

Gnilsen 1972 = Gnilsen, H., „Ecclesia militans Salisburgensis". „Kulturkampf" in Salzburg 1848–1914, Diss. phil. Salzburg 1972

Gollwitzer 1986 = Gollwitzer, H., Ludwig I. von Bayern. Königtum im Vormärz. Eine politische Biographie, München 1986

Gottfried 2001 = Gottfried, M., Das Wiener Kaiserforum. Utopien zwischen Hofburg und MuseumsQuartier. Imperiale Träume und republikanische Wirklichkeiten von der Antike bis heute, Wien-Köln-Weimar 2001

Grabner 1993 = Grabner, S. (Bearb.), Ferdinand Georg Waldmüller (1793–1865), Museum Carolino Augusteum Salzburg, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck (Sonderband der monographischen Reihe zur Salzburger Kunst), Salzburg 1993

Grabner 1997 = Grabner, S., Romantik, Klassizismus, Biedermeier, hrsg. von der Österreichischen Galerie Belvedere, Wien ^{2}1997

Grabner 2000 = Grabner, S., Der Maler Josef Danhauser (1805–1845). Leben und Werk, Diss. phil. Graz 2000

Grabner 2004 = Grabner, S., Die „Moderne Schule" in der kaiserlichen Gemäldegalerie und andere Bestrebungen zur Förderung der zeitgenössischen Kunst im 19. Jahrhundert, in: Kräutler, H. und Frodl, G. (Hrsg.), Das Museum. Spiegel und Motor kulturpolitischer Visionen. 1903–2003 – 100 Jahre Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2004, 93–105

Grabner 2005 = Grabner, S., Von antiken Helden und bürgerlichem Empfinden. Peter Fendis Illustrationen zu den Balladen von Friedrich von Schiller, in: Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst 11 (2005), H. 1, 22–41

Grabner 2006 = Grabner, S., Mehr als Biedermeier. Klassizismus, Romantik und Realismus in der Österreichischen Galerie Belvedere, München 2006

Grefe 1893 = Gedenkbuch der hervorragendsten Männer und Frauen Österreichs. Vom Regierungsbeginne der Habsburgischen Dynastie bis zur Gegenwart, hrsg. von Grefe, C. und A., Wien 1893

Grefe 1896/1899 = Alt-Oesterreich, hrsg. und im Verlage von Grefe, C., 2 Bände (Text- und Tafelband), Wien 1896–1899

Grimschitz 1957 = Grimschitz, B., Ferdinand Georg Waldmüller, Salzburg 1957

Grimschitz 1963 = Grimschitz, B., Österreichische Maler vom Biedermeier zur Moderne, Wien 1963

Grossegger 1992 = Grossegger, E., Der Kaiser-Huldigungs-Festzug 1898 (Österreichische Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Sitzungsberichte 585), Wien 1992

Grossegger 2007 = Grossegger, E., Historische Dramen als immaterielle Denkmäler im öffentlichen [Theater]raum, in: Jaworski, R. und Stachel, P. (Hrsg.), Die Besetzung des öffentlichen Raumes. Politische Plätze, Denkmäler und Straßennamen im europäischen Vergleich, Berlin 2007, 293–309

Grote 1972 = Grote, L., Joseph Sutter und der nazarenische Gedanke (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts 14), München 1972

Gruber 1985 = Gruber, G., Mozart und die Nachwelt, Salzburg-Wien 1985 (München ^{2}1987)

Gruber 2004 = Gruber, G., Wolfgang Amadeus Mozart, in: Brix, E., Bruckmüller, E. und Stekl, H. (Hrsg.), Memoria Austriae I – Menschen, Mythen, Zeiten, Wien 2004, 48–78

Gugerli / Speich 2002 = Gugerli, D. und Speich, D., Topografien der Nation. Politik, kartografische Ordnung und Landschaften im 19. Jahrhundert, Zürich 2002

Gutkas 1974 = Gutkas, K., Geschichte des Landes Niederösterreich, St. Pölten ^{2}1974

Gutkas 1976 = Gutkas, K., Die Babenberger in der österreichischen Geschichtswissenschaft, in: Katalog: 1000 Jahre Babenberger in Österreich, Stift Lilienfeld, Wien 1976, 647–652

Gutkas 1990 = Gutkas, K. (Hrsg.), LandesChronik Niederösterreich. 3000 Jahre in Daten, Dokumenten und Bildern, Wien-München 1990

Gyáni 2003 = Gyáni, G., Forgetting the Diversity of the National Past: Contrasting Memories of the Hungarian Millennium, in: Feichtinger, J., Prutsch, U. und Csáky, M. (Hrsg.), Habsburg postcolonial. Machtstrukturen und kollektives Gedächtnis (Gedächtnis – Erinnerung – Identität 2), Innsbruck-Wien-München-Bozen 2003, 209–219

Haas 1988 = Haas, H., Salzburg in der Habsburgermonarchie. 1.: Vormärz, Revolution und Neoabsolutismus, in: Dopsch, H. und Spatzenegger, H. (Hrsg.), Geschichte Salzburgs. Stadt und Land II/2, Salzburg 1988, 661–717

Habitzel / Mühlberger / Wiesmüller 1995 = Habitzel, K., Mühlberger, G. und Wiesmüller, W., Habsburgische Landschaften im historischen Roman vor 1850, in: Kaszyński, S. H. und Piontek, S. (Hrsg.), Die habsburgischen Landschaften in der österreichischen Literatur. Beiträge des 11. Polnisch-Österreichischen Germanistentreffens (Warschau 1994), Poznań 1995, 23–56

Hafner 1977 = Hafner, G. M., Ikonographische Studien zum Werk Moritz von Schwind, Diss. phil. München 1977

Haffner 1997 = Haffner, A., Die drei Glocknerpanoramen von Markus Pernhart, in: Carinthia I 187 (1997), 431–451

Hager 1989 = Hager, W., Geschichte in Bildern. Studien zur Historienmalerei des 19. Jahrhunderts, Hildesheim-Zürich-New York 1989

Hahnl 1979 = Hahnl, A., Der Salzburger Maler Georg Pezolt als Landschafter, in: Alte und moderne Kunst 24 (1979), H. 162, 66–68

Hahnl 1992 = Hahnl, A., Das Salzburger Mozart-Denkmal als Kunstwerk, in: Angermüller, R., Das Salzburger Mozart-Denkmal. Eine Dokumentation (bis 1845) zur 150-Jahre-Enthüllungsfeier, Salzburg 1992, 214–252

Haider 1998 = Haider, M. E., Im Streit um die österreichische Nation. Nationale Leitwörter in Österreich 1866–1938, Wien-Köln-Weimar 1998

Haiko 1992 = Haiko, P., Das Kunsthistorische Museum als Monumentalbau. Architektur zwischen bürgerlichem Selbstverständnis und imperialer Selbstdarstellung, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 88 (N.F. 52) [1992], 141–155

Haiko 1998 = Haiko, P., Semper und Hasenauer. Kosmopolitische Neorenaissance versus österreichischer Neobarock, in: Wenzel, C. (Red.), Stilstreit und Einheitskunstwerk. Internationales Historismus-Symposium Bad Muskau, Juni 1997 (Muskauer Schriften 1), Dresden 1998, 199–208

Haiko 1998 II = Haiko, P., Bauen in der Versuchsstation Weltuntergang. Wiener Architektur der Jahrhundertwende, in: Piper, E. und Schoeps, J. H. (Hrsg.), Bauen und Zeitgeist. Ein Längsschnitt durch das 19. und 20. Jahrhundert, Basel-Boston-Berlin 1998, 77–91

Hainisch 1959 = Hainisch, E., Die Kunstdenkmäler des Gerichtsbezirkes Lambach (Österreichische Kunsttopographie 34), Wien 1959

Haja 1997 = Haja, M., „Nach der Natur gemahlt". Überlegungen zur Landschaftsmalerei Ferdinand Georg Waldmüllers, in: Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst, Ferdinand Georg Waldmüller, Sonderheft 1997, 116–131

Hajós 1989 = Hajós, G., Gärten der Aufklärung. Englische Landschaftskultur des 18. Jahrhunderts in und um Wien (Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege XIV), Wien-Köln 1989

Hajós 2004 = Hajós, B., Schönbrunner Statuen 1773–1780. Ein neues Rom in Wien (Publikationsreihe der Museen des Mobiliendepots 19), Wien-Köln-Weimar 2004

Hajós 2006 = Hajós, G. (Hrsg.), Der malerische Landschaftspark in Laxenburg bei Wien. Mit Beiträgen von Bódi, E. u.a. (Publikationsreihe der Museen des Mobiliendepots 21, Forschungen zu Laxenburg [Park und Franzensburg] I), Wien-Köln-Weimar 2006

Hajós / Vancsa 1980 = Hajós, G. und Vancsa, E., Die Kunstdenkmäler Wiens: Die Profanbauten des III., IV. und V. Bezirkes (Österreichische Kunsttopographie 44), Wien 1980

Hamann 1984 = Hamann, B., Die Familie Habsburg unter Kaiser Franz Joseph, in: Katalog: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs. 1. Teil: Von der Revolution zur Gründerzeit 1848–1880, Beiträge, Schloß Grafenegg (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums N.F. 147), Wien 1984, 23–42

Hamann 1984 II = Hamann, B., Die deutsche Frage, in: Katalog: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs. 1. Teil: Von der Revolution zur Gründerzeit 1848–1880, Beiträge, Schloß Grafenegg (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums N.F. 147), Wien 1984, 320–323

Hamann 1988 = Hamann, B. (Hrsg.), Die Habsburger. Ein biographisches Lexikon, Wien 1988

Hamann 1993 = Hamann, B., Rudolf. Kronprinz und Rebell, München-Zürich [4]1993 (Wien-München [1]1978) [Neuausgabe Wien 2005]

Hammer 1935 = Hammer, H., Oesterreichs Propaganda zum Feldzug 1809. Ein Beitrag zur Geschichte der politischen Propaganda (Zeitung und Leben XXIII), München 1935

Hanák 1992 = Hanák, P., Die Parallelaktion von 1898. Fünfzig Jahre ungarische Revolution und fünfzig Jahre Regierungsjubiläum Franz Josephs, in: ders., Der Garten und die Werkstatt. Ein kulturgeschichtlicher Vergleich. Wien und Budapest um 1900, Wien 1992, 101–115

Hanisch 2005 = Hanisch, E., Die Wiener Ringstraße – zwei Pole, zwei Muster der österreichischen Kultur, in: Brix, E., Bruckmüller, E. und Stekl, H. (Hrsg.), Memoria Austriae II – Bauten, Orte, Regionen, Wien 2005, 75–104

Hannesschläger 1991 = Hannesschläger, I., Historismus und Staatsgeschenke: ein Missale aus Wien für Papst Pius IX., in: Jahrbuch der Universität Salzburg 1989–1991, 173–202

Hannesschläger 1994 = Hannesschläger, I., Echte und vermeintliche Porträts des Paracelsus, in: Dopsch, H. und Kramml, P. F. (Hrsg.), Paracelsus und Salzburg. Vorträge bei den Internationalen Kongressen in Salzburg und Badgastein anläßlich des Paracelsus-Jahres 1993 (Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Ergänzungsbd. 14), Salzburg 1994, 217–249

Hannesschläger 1996 = Hannesschläger, I., Die Kunstdenkmäler im Gemeindegebiet von Seekirchen, in: Dopsch, E. und H., 1300 Jahre Seekirchen. Geschichte und Kultur einer Salzburger Marktgemeinde, Seekirchen/W. 1996, 427–456

Hanzl / Ottillinger / Rizzi 1997 = Hanzl, L., Ottillinger, E. B. und Rizzi, W. G., Wohnen in der Hofburg. Das Appartement Kaiser Franz' II. (I.), in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 51 (1997), 588–619

Hanzl-Wachter 2004 = Hanzl-Wachter, L., Hofburg zu Innsbruck. Architektur, Möbel, Raumkunst. Repräsentatives Wohnen in den Kaiserappartements von Maria Theresia bis Kaiser Franz Joseph (Publikationsreihe der Museen des Mobiliendepots 17), Wien-Köln-Weimar 2004

Hardtwig 1978 = Hardtwig, W., Traditionsbruch und Erinnerung. Zur Entstehung des Historismusbegriffs, in: Brix, M. und Steinhauser, M. (Hrsg.), „Geschichte allein ist zeitgemäss". Historismus in Deutschland, Lahn-Gießen 1978, 17–27

Hardtwig 1997 = Hardtwig, W., Nation – Region – Staat. Strukturmerkmale des deutschen Nationalismus und lokale Denkmalskulturen, in: Mai, G. (Hrsg.), Das Kyffhäuser-Denkmal 1896–1906. Ein nationales Monument im europäischen Kontext, Köln-Weimar-Wien 1997, 53–83

Hartmann 1968 = Hartmann, E., Die Hofreisen Kaiser Franz' I., Diss. phil. Wien 1968

Haslinger 2003 = Haslinger, P., Nationalismus und Regionalismus – Konflikt oder Koexistenz?, in: Ther / Sundhaussen 2003, 267–274

Hastaba 2000 = Hastaba, E., „Unser Museum ist die Vereinigungsstätte für alle Schätze der Wissenschaft, Natur und Kunst in Tirol (…)", in: Csáky, M. und Stachel, P. (Hrsg.), Speicher des Gedächtnisses. Bibliotheken, Museen, Archive, Teil 1: Absage an und Wiederherstellung von Vergangenheit, Kompensation von Geschichtsverlust (Passagen Orte des Gedächtnisses), Wien 2000, 149–198

Hastaba 2003 = Hastaba, E., Programm mit Zufall und Abstrichen – gesamttirolisch ausgerichtet: Die

Fassade des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum, in: Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum 83 (2003), 63–94

Haubold 1990 = Haubold, B., Die Grabdenkmäler des Wiener Zentralfriedhofs von 1874 bis 1918 (Kunstgeschichte: Form und Interesse 30), Münster/W. 1990

Hauenfels 2005 = Hauenfels, T., Visualisierung von Herrschaftsanspruch. Die Habsburger und Habsburg-Lothringer in Bildern (Angewandte Kulturwissenschaften Wien 3), Wien 2005

Häufler o.J. = Häufler, J., Erinnerung an die Schlachten im Marchfelde (...), Wien o.J. (nach 1836)

Haupt 1991 = Haupt, H., Das Kunsthistorische Museum. Die Geschichte des Hauses am Ring. Hundert Jahre im Spiegel historischer Ereignisse. Mit einem Beitrag von Seipel, W., Wien 1991

Hauser 1991 = Hauser, S. E., Caroline Auguste von Bayern, die vierte Gemahlin Kaiser Franz' I. von Österreich, 3 Bände, Diss. phil. Wien 1991

Häusler 1985 = Häusler, W., Reisebeschreibungen aus dem Donautal und dem Waldviertel als Quelle zur niederösterreichischen Landeskunde zwischen Aufklärung und Biedermeier, in: Unsere Heimat 56 (1985), 3–47

Häusler 1991 = Häusler, W., „Die Zeit steht! – Ihr vergeht!". Bemerkungen zum Wandel von Geschichtsbild und Geschichtsbewußtsein in der österreichischen Kunst des 19. Jahrhunderts, in: Katalog: Aus Österreichs Vergangenheit. Entwürfe von Carl von Blaas (1815–1894), Österreichische Galerie, Wien 1991, 23–43

Häusler 1991 II = Häusler, W., Habsburgischer Mythos und Geschichtswissenschaft. Thesen zum historisch-politischen Bewußtsein in Österreich, in: Wolfram, H. und Pohl, W. (Hrsg.), Probleme der Geschichte Österreichs und ihrer Darstellung (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Kommission für die Geschichte Österreichs 18), Wien 1991, 153–155

Häusler 1992 = Häusler, W., „Biedermeier" oder „Vormärz"? Anmerkungen zur österreichischen Sozialgeschichte in der Epoche der bürgerlichen Revolution, in: Frodl, G. und Schröder, K. A. (Hrsg.), Wiener Biedermeier. Malerei zwischen Wiener Kongreß und Revolution, München 1992, 35–43

Häusler 1992 II = Häusler, W., Die Franzensburg. Ein Führer zu ihrer Geschichte und Kunst, Wien [2]1992

Häusler 1995 = Häusler, W., Kaiserstaat oder Völkerverein? Zum österreichischen Staats- und Reichsproblem zwischen 1804 und 1848/49, in: Plaschka, R. G., Stourzh, G. und Niederkorn, J. P. (Hrsg.), Was heißt Österreich? Inhalt und Umfang des Österreichbegriffs vom 10. Jahrhundert bis heute (Archiv für österreichische Geschichte 136), Wien 1995, 221–254

Hawlik-van de Water 1987 = Hawlik-van de Water, M., Die Kapuzinergruft. Begräbnisstätte der Habsburger in Wien, Wien-Freiburg/B.-Basel 1987

Heckenast 1835 = Heckenast, M., An Vater Franzens Urne. Eine Trauer-Rede bei Gelegenheit der Todes- und Gedaechtnißfeier unsers verewigten Monarchen Franz I. höchstglorreichen und gesegneten Andenkens am 22. März 1835, Kaschau 1835

Heer 1996 = Heer, F., Der Kampf um die österreichische Identität, Wien-Köln-Weimar [2]1996 (ebd. [1]1981, [3]2001)

Heerde 1993 = Heerde, J. B. van, Staat und Kunst. Staatliche Kunstförderung 1895–1918, Wien-Köln-Weimar 1993

Hein-Kircher / Hahn 2006 = Hein-Kircher, H. und Hahn, H. H. (Hrsg.), Politische Mythen im 19. und 20. Jahrhundert in Mittel- und Osteuropa (Tagungen zur Ostmitteleuropa-Forschung 24), Marburg/L. 2006

Heindl 1991 = Heindl, W., Gehorsame Rebellen. Bürokratie und Beamte in Österreich 1780 bis 1848 (Studien zu Politik und Verwaltung 36), Wien-Köln-Graz 1991

Heindl 1996 = Heindl, W., Prinz Eugen von Savoyen – „Heros et Philosophicus". Gedanken zu einem männlichen Schulbuchhelden, in: L'Homme. Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft 7 (1996), H. 1, 56–74

Heindl 2002 = Heindl, W., Vom schwierigen Umgang mit (Helden-)Ahnen in der Zeit des Nationalismus. Bürgerliche Tugenden, christliche Frömmigkeit und Herrscheridole in der Repräsentanz des Hauses Habsburg, in: Bosshart-Pfluger, C., Jung, J. und Metzger, F. (Hrsg.), Nation und Nationalismus in Europa. Kulturelle Konstruktion von Identitäten. Festschrift für Urs Altermatt, Frauenfeld-Stuttgart-Wien 2002, 395–418

Heindl 2005 = Heindl, W., Die „Geburt" von Heldengestalten und Idolen. Kollektive Erinnerungskultur und nationale Identität in der österreichischen Monarchie, in: Katalog Heldenberg 2005, 55–65

Heiss 1990 = Heiss, H., Dichterfürst und Bürgertum. Walthers Beitrag zur Konstituierung und Selbstrepräsentation des bürgerlichen Lagers in Südtirol, in: Egger, O. und Gummerer, H. (Hrsg.), Walther – Dichter und Denkmal, Wien-Lana 1990, 45–51

Heiß 1991 = Heiß, G., „Das Werden Österreichs". Die territoriale Entwicklung im Spätmittelalter in der Geschichtsschreibung und in Historienbildern, in: Katalog: Aus Österreichs Vergangenheit. Entwürfe von Carl von Blaas (1815–1894), Österreichische Galerie, Wien 1991, 9–14

Heiszler 1997 = Heiszler, V., Ungarischer (magyarischer) Nationalismus im „Kronprinzenwerk", in: Kiss, E., Kiss, C. und Stagl, J. (Hrsg.), Nation und Nationalismus in wissenschaftlichen Standardwerken Österreich-Ungarns, ca. 1867–1918 (Ethnologia Austriaca 2), Wien-Köln-Weimar 1997, 71–77

Helfert 1823 = Helfert, J., Von der Erbauung, Erhaltung und Herstellung kirchlicher Gebäude, Wien ^{1}1823 (Prag ^{4}1834)

Helfert 1853 = Helfert, J. A. Freiherr von, Über Nationalgeschichte und den gegenwärtigen Stand ihrer Pflege in Oesterreich, Prag 1853

Helfert 1867 = Helfert, J. A. Freiherr von, Kaiser Franz und die europäischen Befreiungskriege gegen Napoleon I. (Oesterreichische Geschichte für das Volk XVII), Wien 1867

Hellmuth 2005 = Hellmuth, T., Das Salzkammergut, in: Brix, E., Bruckmüller, E. und Stekl, H. (Hrsg.), Memoria Austriae II – Bauten, Orte, Regionen, Wien 2005, 336–369

Herb 1898 = Herb, H. (Hrsg.), Mein Vaterland, mein Österreich. Sammlung österreichisch-patriotischer Citate und Dichtungen, Wien 1898

Hermann 1991 = Hermann, K. F., Wissenschaft in Salzburg bis zur Wiedererrichtung der Universität (1519–1962), in: Dopsch, H. und Spatzenegger, H. (Hrsg.), Geschichte Salzburgs. Stadt und Land, Bd. II/3, Salzburg 1991, 1853–1906

Hermann 1999 = Hermann, F., Erzabtei St. Peter, Salzburg (Christliche Kunststätten Österreichs 1), Salzburg ^{21}1999

Herzig 1898 = Viribus unitis. Das Buch vom Kaiser. Mit einer Einleitung von Dr. Josef Alexander Freiherr von Helfert, hrsg. von Max Herzig, Wien 1898

Hevesi 1903 = Hevesi, L., Oesterreichische Kunst im neunzehnten Jahrhundert. Ein Versuch, Leipzig 1903

Hierdeis 1992 = Hierdeis, H., Zur Widerspiegelung der Politik in österreichischen Schullesebüchern des 19. Jahrhunderts, in: Lechner, E., Rumpler, H. und Zdarzil (Hrsg.), Zur Geschichte des österreichischen Bildungswesens. Probleme und Perspektiven der Forschung (Österreichische Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Sitzungsberichte 587), Wien 1992, 471–489

Hillardt 1841 = Hillardt, F. K., Premysl's Denkmal auf dem Königsfelde bei Staditz, err. von dem Hochgebornen Herrn Erwein Grafen von Nostitz-Rienek, Prag 1841

Hinteregger 1993 = Hinteregger, M., Das Denkmal und das Grabmal bei Hans Gasser, geisteswiss. Diplomarbeit (masch.) Universität Wien 1993

Hlawatsch 1880 = Hlawatsch, A. (Hrsg.), Aus Böhmens Vergangenheit. Geschichte und Sage, Prag 1880

Hobsbawm 2002 = Hobsbawm, E., Introduction: Inventing Traditions, in: Hobsbawm, E. und Ranger, T. (Hrsg.), The Invention of Tradition, Cambridge (UK) 2002 (ebd. ¹1983), 1–14

Hoffmann 1950 = Hoffmann, L., Sebastian Stief. Ein Salzburger Maler des Biedermeier, Salzburg 1950

Hoffmann 1968 = Hoffmann, H.-C., Der Ehrenschild des Grafen Maximilian C. O'Donell, in: Jahresschrift Salzburger Museum Carolino Augusteum 14 (1968), 25–48

Hoffmann 1981 = Hoffmann, R., Salzburg im Biedermeier. Die Stadt und ihre Einwohner in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 120/121 (1980/1981), 219–287

Hoffmann 1992 = Hoffmann, R., Bürgerliche Kommunikationsstrategien zu Beginn der liberalen Ära: Das Beispiel Salzburg, in: Stekl, H., Urbanitsch, P., Bruckmüller, E. und Heiss, H. (Hrsg.), „Durch Arbeit, Besitz, Wissen und Gerechtigkeit" (Bürgertum in der Habsburgermonarchie II), Wien-Köln-Weimar 1992, 317–336

Hoffmann 1994 = Hoffmann, R., Die Romantiker „entdecken" Salzburg, in: Haas, H., Hoffmann, R. und Luger, K. (Hrsg.), Weltbühne und Naturkulisse. Zwei Jahrhunderte Salzburg-Tourismus, Salzburg 1994, 16–21

Hoffmann 1994 II = Hoffmann, R., Frühe Attraktionen, in: Haas, H., Hoffmann, R. und Luger, K. (Hrsg.), Weltbühne und Naturkulisse. Zwei Jahrhunderte Salzburg-Tourismus, Salzburg 1994, 22–28

Hoffmann 2002 = Hoffmann, R., Mythos Salzburg. Bilder einer Stadt, Salzburg-München 2002

Hoffmann 2005 = Hoffmann, R., „Salzburg – das ist mehr als der bloße Name einer Stadt" – Salzburg-Mythen in historischer Perspektive, in: Brix, E., Bruckmüller, E. und Stekl, H. (Hrsg.), Memoria Austriae II – Bauten, Orte, Regionen, Wien 2005, 265–303

Hoffmann / Urbanek 1991 = Hoffmann, R. und Urbanek, E. (Hrsg.), Golling. Geschichte einer Salzburger Marktgemeinde, Golling 1991

Hoffmann / Krause / Kitlitschka 1972 = Hoffmann, H.-C., Krause, W. und Kitlitschka, W., Das Wiener Opernhaus (Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche VIII.1), Wiesbaden 1972

Högel / Kurdiovsky 2003 = Högel, K.-P. und Kurdiovsky, R. (Hrsg.), Das Palais Coburg. Kunst- und Kulturgeschichte eines Wiener Adelspalastes zwischen Renaissance-Befestigung und Ringstraßenära, Wien 2003

Hojda / Pokorny 1995 = Hojda, Z. und Pokorny, J., Denkmalkonflikte zwischen Tschechien und Deutschböhmen, in: Haas, H. und Stekl, H. (Hrsg.), Bürgerliche Selbstdarstellung. Städtebau, Architektur, Denkmäler (Bürgertum in der Habsburgermonarchie IV), Wien-Köln-Weimar 1995, 241–251

Hojda / Pokorny 1996 = Hojda, Z. und Pokorny, J., Pomníky a zapomníky, Praha 1996

Hojda / Prahl 1996 = Hojda, Z. und Prahl, R. (Hrsg.), Český lev a Rakouský Orel v 19. Stoletì („Böhmischer Löwe und österreichischer Adler im 19. Jahrhundert"), Praha 1996

Hojer 1992 = Hojer, G., Die Prunkappartements Ludwigs I. im Königsbau der Münchner Residenz. Architektur und Dekoration, München 1992

Höller 1981 = Höller, B., Die Wachau im Spiegel der historisch-topographischen Literatur und Landschaftsmalerei 1815–1848, Diss. phil. Wien 1981

Holy 2002 = Holy, M. J., Das Œuvre der Brüder Jobst. Österreichische Dekorations- und Historienmaler in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, 3 Bände, Diss. phil. Wien 2002

Holy 2007 = Holy, M. J., Stefan Schwartz. Bildhauer, Medailleur und Ziseleur in Wien 1851–1924, Wien 2007

Hölz 2003 = Hölz, C., Semper und Wien – 1869 bis 1879, in: Nerdinger, W. und Oechslin, W. (Hrsg.), Katalog: Gottfried Semper 1803–1879. Architektur und Wissenschaft, München-Berlin-London-New York-Zürich 2003, 430–458

Hölzl Stifter 1996 = Hölzl Stifter, M., Sakrale Malerei im Burggrafenamt 1850–1920. Späte Nazarener, Historismus, Jugendstil, geisteswiss. Diplomarbeit (masch.) Universität Innsbruck 1996

Holzmair 1948 = Holzmair, E., Münzkunst in Österreich, Wien 1948

Hormayr 1830 = Hormayr, J. F. von, Die geschichtlichen Fresken in den Arkaden des Hofgartens zu München, München 1830

Hrabovec / Kováč / Suppan 2001 = Hrabovec, E., Kováč, D. und Suppan, A. (Hrsg.), Die Habsburgermonarchie und die Slowaken 1849–1867, Bratislava 2001

Huig 1996 = Huig, M., Der österreichische Staat und die böhmische Historienmalerei 1810–1848, in: Hojda, Z. und Prahl, R. (Hrsg.), Český lev a Rakouský Orel v 19. Století („Böhmischer Löwe und österreichischer Adler im 19. Jahrhundert"), Praha 1996, 288–296

Hülmbauer 1992 = Hülmbauer, E., Kunst des 19. Jahrhunderts. Bestandskatalog der Österreichischen Galerie des 19. Jahrhunderts, Bd. 1, Wien 1992

Hülmbauer 1993 = Hülmbauer, E., Kunst des 19. Jahrhunderts. Bestandskatalog der Österreichischen Galerie des 19. Jahrhunderts, Bd. 2, Wien 1993

Hülmbauer 1998 = Holaus, B., Hülmbauer, E. und Wöhrer, C., Kunst des 19. Jahrhunderts. Bestandskatalog der Österreichischen Galerie des 19. Jahrhunderts, Bd. 3, Wien 1998

Huter 1985 = Huter, F., Ein Kaiserjägerbuch II. Teil: Kurzgeschichte des Bergiselmuseums und Katalog, Innsbruck 1985

Hutter 1990 = Hutter, P., „Die feinste Barbarei". Das Völkerschlachtdenkmal bei Leipzig, Mainz/R. 1990

Ilg 1876 = Ilg, A., Das Haus Habsburg und die Kunst in Oesterreich, in: Die Dioskuren. Literarisches Jahrbuch des ersten allgemeinen Beamtenvereines der österreichisch-ungarischen Monarchie 5 (1876), 32–40

Ilg 1880 = Ilg, A. (pseudonym als „Bernini der Jüngere"), Die Zukunft des Barockstils. Eine Kunstepistel, Wien 1880

Ilg 1892 = Ilg, A., Das kunsthistorische Hofmuseums-Gebäude als modernes Architekturwerk, Wien 1892

Jäger 1846 = Jäger, J. N., Geschichte Wien's, Wien 1846

Jaki 1999 = Jaki, B. (Hrsg.), National Gallery of Slovenia. Guide to the Permanent Collection, Ljubljana 1999 (slowenisch ebd. ¹1998)

Jászi 1929 = Jászi, O., The Dissolution of the Habsburg Monarchy, Chicago 1929

Jaworski 2002 = Jaworski, R., Polnische Helden – europäische Taten: Sobieski – Kościuszko – Piłsudski, in: Le Rider, J., Csáky, M. und Sommer, M. (Hrsg.), Transnationale Gedächtnisorte in Zentraleuropa (Gedächtnis – Erinnerung – Identität 1), Innsbruck-Wien-München-Bozen 2002, 13–30

Jaworski 2003 = Jaworski, R., Bildende Künste und nationale Identifikation im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Die Tschechen und ihre Nachbarn, in: Österreichische Osthefte 45 (2003), H. 3/4, 419–445

Jaworski 2006 = Jaworski, R., Deutsche und tschechische Ansichten. Kollektive Identifikationsangebote auf Bildpostkarten in der späten Habsburgermonarchie, Innsbruck 2006

Jobst 1982 = Jobst, W., Römische Mosaiken in Salzburg, Wien 1982

Johler 1995 = Johler, R., Walther von der Vogelweide – Erinnerungskultur und bürgerliche Identität in Südtirol, in: Haas, H. und Stekl, H. (Hrsg.), Bürgerliche Selbstdarstellung. Städtebau, Architektur, Denkmäler (Bürgertum in der Habsburgermonarchie IV), Wien-Köln-Weimar 1995, 185–203

John 1913 = John, W. (Hrsg.). Mit Beiträgen von Criste, O. u.a., Erzherzog Karl. Der Feldherr und seine Armee, Wien 1913

Johnston 1990 = Johnston, O. W., Der deutsche Nationalmythos. Ursprung eines politischen Programms, Stuttgart 1990

Johnston 1992 = Johnston, W. M., Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938 (Forschungen zur Geschichte des Donauraums 1), Wien-Köln-Weimar 1992 (ebd. [4]2006)

Jooss 1999 = Jooss, B., Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit, Berlin 1999

Judson 1991 = Judson, P. M., „Whether Race or Conviction Should Be the Standard": National Identity and Liberal Politics in Nineteenth-Century Austria, in: Austrian History Yearbook 22 (1991), 76–95

Judson 1996 = Judson, P. M., Exclusive Revolutionaries. Liberal Politics, Social Experience, and National Identity in the Austrian Empire, 1848–1914, Ann Arbor 1996

Judson / Rozenblit 2005 = Judson, P. M. und Rozenblit, M. L. (Hrsg.), Constructing Nationalities in East Central Europe (Austrian history, culture, and society 6), New York-Oxford 2005

Jungmair 1931 = Jungmair, O., Adalbert Stifter und die Gründung der oberösterreichischen Landesgalerie. Sonderdruck aus den „Alpenländischen Monatsheften", Graz 1930/1931 (Heft Februar)

Kahler 1998 = Kahler, T., „Gefallen auf dem Feld der Ehre (…)". Kriegerdenkmäler für die Gefallenen des Ersten Weltkrieges in Österreich unter besonderer Berücksichtigung der Entwicklung in Salzburg bis 1938, in: Riesenfellner, S. (Hrsg.), Steinernes Bewußtsein I. Die öffentliche Repräsentation staatlicher und nationaler Identität Österreichs in seinen Denkmälern, Wien-Köln-Weimar 1998, 365–409

Kaltenbrunner 1835 = Kaltenbrunner, C. A., Vaterländische Dichtungen, Linz/D. 1835

Kandelsdorfer 1891 = Kandelsdorfer, K., Der Heldenberg. Radetzky's letzte Ruhestätte und Schloß Wetzdorf, Wien 1891

Kankoffer 1862 = Kankoffer, I., Bilder aus der vaterländischen Geschichte. Für die Jugend zur Erweckung der Liebe zum Vaterlande; zur Belebung der Treue und Anhänglichkeit für Kaiser und Thron, Wien [3]1862

Kann 1962 = Kann, R. A., Kanzel und Katheder. Studien zur österreichischen Geistesgeschichte vom Spätbarock zur Frühromantik, Wien-Freiburg/B.-Basel 1962 (New York [1]1960)

Kann 1964 = Kann, R. A., Das Nationalitätenproblem der Habsburgermonarchie. Geschichte und Ideengehalt der nationalen Bestrebungen vom Vormärz bis zur Auflösung des Reiches im Jahre 1918, Bd. 1: Das Reich und die Völker (Veröffentlichungen der Arbeitsgemeinschaft Ost IV), Graz-Köln [2]1964

Kapner 1968 = Kapner, G., Zur Situierung der Wiener Ringstraßendenkmäler, in: Alte und moderne Kunst 13 (1968), H. 101, 27–31

Kapner 1968 II = Kapner, G., Monument und Altstadtbereich. Zur historischen Typologie der Wiener Ringstraßendenkmale, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 22 (1968), 90–97

Kapner 1969 = Kapner, G., Die Denkmäler der Wiener Ringstraße, Wien-München [2]1969

Kapner 1970 = Kapner, G., Freiplastik in Wien (Wiener Schriften 31), Wien-München 1970

Kapner 1970 II = Kapner, G., Zur Quellenkunde der Wiener Ringstraßendenkmäler, in: Jahrbuch des Vereines für Geschichte der Stadt Wien 26 (1970), 166–175

Kapner 1973 = Kapner, G., Ringstraßendenkmäler. Zur Geschichte der Ringstraßendenkmäler (Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche IX.1), Wiesbaden 1973

Karl 1999 = Karl, T. u.a. (Bearb.), Die Kunstdenkmäler der Stadt St. Pölten und ihrer eingemeindeten Ortschaften. Mit Einleitungen über Archäologie, Stadtgeschichte und Stadtentwicklung (Österreichische Kunsttopographie 54), Horn 1999

Katalog Kunst-Ausstellung 1877 = Katalog der historischen Kunst-Ausstellung 1877, k.k. Akademie der bildenden Künste, Wien 1877

Katalog Jubiläums-Kunstausstellung 1898 = Katalog: Jubiläums-Kunstausstellung 1898, veranstaltet von der Genossenschaft der bildenden Künstler Wien, Künstlerhaus und Musikvereinsgebäude, Wien 1898

Katalog Kunst 1906 = Katalog: Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775 bis 1875 in der Königlichen Nationalgalerie Berlin 1906, hrsg. vom Vorstand der deutschen Jahrhundertausstellung, Katalog der Gemälde, München 1906

Katalog Erzherzog Carl 1909 = Katalog der Erzherzog Carl-Ausstellung. Zur Jahrhundertfeier der Schlacht bei Aspern, Wien 1909

Katalog Fernkorn 1958 = Katalog: Anton Dominik Ritter von Fernkorn. Zur 80. Wiederkehr des Todestages am 16. November 1878 (45. Wechselausstellung der Österreichischen Galerie), in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie 2 (1958), Nr. 22–24

Katalog Benczúr 1958 = Katalog Gyula Benczúr, Budapest, Nationalgalerie, Budapest 1958

Katalog Erzherzog Johann 1959 = Katalog: Erzherzog Johann, Gedächtnisausstellung, Joanneum, Graz 1959

Katalog Kammermaler 1959 = Katalog: Die Kammermaler um Erzherzog Johann, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz, Graz 1959

Katalog Löschenkohl 1959 = Katalog: Hieronymus Löschenkohl 1753–1807 (1. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien), Wien 1959

Katalog Tirol 1963 = Katalog: Österreich-Tirol 1363–1963, Hofburg Innsbruck, Innsbruck 1963

Katalog Rint 1968 = Katalog: Johann und Josef Rint. Die Bildschnitzer Adalbert Stifters, Schloßmuseum Linz/D. (Vierteljahresschrift des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich 17 [1968], F. 3), Linz/D. 1968

Katalog Romantik und Realismus 1968 = Katalog: Romantik und Realismus in Österreich. Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt, Schweinfurt 1968

Katalog Wien 1800–1850, 1969 = Katalog: Wien 1800–1850. Empire und Biedermeier, Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1969

Katalog Medaille 1969 = Katalog Česká a slovenská medaile 1508–1968, Praha, Národní Galerie, Belvedere, Praha-Bratislava 1969

Katalog Maximilian 1974 = Katalog: Maximilian von Mexiko 1832–1867, Burg Hardegg, Wien 1974

Katalog Aigen 1975 = Katalog: Naturpark Aigen, hrsg. von Ziegeleder, E. (Schriftenreihe des Stadtvereins Salzburg, Kulturgut der Heimat 5), Salzburg 1975

Katalog Babenberger 1976 = Katalog: 1000 Jahre Babenberger in Österreich, Stift Lilienfeld, Wien 1976

Katalog Trentsensky 1977 = Katalog: Die kleine Welt des Bilderbogens. Der Wiener Verlag Trentsensky, Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1977

Katalog Dürnkrut 1978 = Katalog: 700 Jahre Schlacht bei Dürnkrut und Jedenspeigen, Schloß Jedenspeigen (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums N.F. 79), Wien [3]1978

Katalog Klassizismus 1978 = Katalog: Klassizismus in Wien. Architektur und Plastik (56. Sonderausstellung

des Historischen Museums der Stadt Wien, 87. Wechselausstellung der Österreichischen Galerie Wien), Wien 1978

Katalog Österreich 1978 = Katalog: Österreich unter Kaiser Franz Joseph I., Schloß Pottenbrunn, St. Pölten 1978

Katalog Vorarlberg 1978 = Katalog: Vorarlberg. Kunst und Kultur von der Steinzeit zur Gegenwart (Ausstellungskatalog des Vorarlberger Landesmuseums 78), Bregenz 1978

Katalog Türken 1979 = Katalog: Wien 1529. Die erste Türkenbelagerung, Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1979

Katalog Joseph II. 1980 = Katalog: Österreich zur Zeit Kaiser Josephs II. Mitregent Kaiserin Maria Theresias, Kaiser und Landesfürst, Stift Melk, Niederösterreichische Landesausstellung, Wien 1980

Katalog Wittelsbach 1980 = Katalog: Wittelsbach und Bayern. Krone und Verfassung, Bd. III/2: König Max I. Joseph und der neue Staat, Völkerkundemuseum München, München-Zürich 1980

Katalog Maria Theresia 1980 = Katalog: Maria Theresia als Königin von Ungarn, Schloß Halbturn, Eisenstadt 1980

Katalog Maria Theresia 1980 II = Katalog: Maria Theresia und ihre Zeit. Zur 200. Wiederkehr des Todestages, Schloß Schönbrunn, Salzburg-Wien 1980

Katalog Franz Joseph 1980 = Katalog: Kaiser Franz Joseph von Oesterreich oder „Der Verfall eines Prinzips" (64. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien), Wien 1980

Katalog Aspern 1981 = Katalog: Aspern von der Steinzeit zum Motorenwerk (70. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien), Wien 1981

Katalog Protestanten 1981 = Katalog: Reformation – Emigration. Protestanten in Salzburg, Schloß Goldegg, Salzburg 1981

Katalog Erzherzog Johann 1982 = Katalog: Erzherzog Johann von Österreich, Landesausstellung, Schloß Stainz, 2 Bände (Katalog und Beiträge zur Geschichte seiner Zeit), Graz 1982

Katalog Johann Porträt 1982 = Katalog: Erzherzog Johann im Porträt. Grafik-Münzen-Medaillen-Fotos, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz 1982

Katalog Ender 1982 = Katalog: Thomas Ender und die österreichische Landschaftsmalerei 1793–1875, Galerie Hassfurther, Wien 1982

Katalog St. Peter 1982 = Katalog: St. Peter in Salzburg. Das älteste Kloster im deutschen Sprachraum, 3. Landesausstellung, Salzburg 1982

Katalog Biedermeier 1982 = Katalog: Biedermeier und Vormärz in Österreich. Vom Wiener Kongreß 1815 zur Revolution des Jahres 1848, Österreichisches Zinnfigurenmuseum Schloß Pottenbrunn bei St. Pölten, St. Pölten 1982

Katalog Oberland 1982 = Katalog: Klassizisten – Nazarener. Kunst im Oberland 1800–1850, Schloßmuseum Landeck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck 1982

Katalog Danhauser 1983 = Katalog: Josef Danhauser (1805–1845). Gemälde und Zeichnungen, bearb. von Birke, V., Graphische Sammlung Albertina, Wien 1983

Katalog Franziskaner 1983 = Katalog: 400 Jahre Franziskaner in Salzburg (VII. Sonderschau des Dommuseums zu Salzburg), Salzburg 1983

Katalog Ferstel 1983 = Katalog: Heinrich von Ferstel (1828–1883). Bauten und Projekte für Wien (81. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien), Wien 1983

Katalog Franz Joseph 1984 = Katalog: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs. 1. Teil: Von der Revolution zur Gründerzeit 1848–1880, 2 Bände, Schloß Grafenegg (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums N.F. 147), Wien 1984

Katalog Tirolische Nation 1984 = Katalog: Die Tirolische Nation 1790–1820, Landesausstellung, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck 1984

Katalog Metternich 1984 = Katalog: Die Aera Metternich (90. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien), Wien 1984

Katalog Diözese St. Pölten 1985 = Katalog: 200 Jahre Diözese St. Pölten, Jubiläumsausstellung, Krems/D., Minoritenkirche Stein, St. Pölten 1985

Katalog Kirche Oberösterreich 1985 = Katalog: Kirche in Oberösterreich. 200 Jahre Bistum Linz, Benediktinerstift Garsten, Linz/D. 1985

Katalog Leopold 1985 = Katalog: Der Heilige Leopold. Landesfürst und Staatssymbol, Stift Klosterneuburg (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums N.F. 155), Wien 1985

Katalog Staat und Kirche 1985 = Katalog: Staat und Kirche in Österreich. Von der Antike bis Joseph II., Ausstellung zum St. Pöltner Diözesanjubiläum 1985, Karmeliterhof, Prandtauerkirche St. Pölten, St. Pölten 1985

Katalog Eugenius 1986 = Katalog: Eugenius in nummis. Kriegs- und Friedenstaten des Prinzen Eugen in der Medaille, bearb. von Popelka, L., Heeresgeschichtliches Museum Wien, Wien 1986

Katalog Steiermark 1986 = Katalog: Die Steiermark. Brücke und Bollwerk, Steiermärkische Landesausstellung (Veröffentlichungen des Steiermärkischen Landesarchives 16), Graz 1986

Katalog Ereignisbild 1987 = Katalog: Das weltliche Ereignisbild in Berlin und Brandenburg-Preußen im 18. Jahrhundert, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Berlin 1987

Katalog Portraits 1987 = Katalog: Portraits (1780–1980), Bregenz, Vorarlberger Landesmuseum, Bregenz 1987

Katalog Zeitalter 1987 = Katalog: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs, 2. Teil: 1880–1916. Glanz und Elend (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums N.F. 186), Katalog, Schloß Grafenegg, Wien 1987

Katalog Zeitalter 1987 II = Katalog: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs, 2. Teil: 1880–1916. Glanz und Elend (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums N.F. 186), Beiträge, Schloß Grafenegg, Wien 1987

Katalog Defregger 1987 = Katalog: Franz Defregger und sein Kreis, Tiroler Landesausstellung, Museum der Stadt Lienz, Städtische Galerie im Rathaus, Innsbruck 1987

Katalog Biedermeier 1987 = Katalog: Bürgersinn und Aufbegehren. Biedermeier und Vormärz in Wien 1815–1848 (109. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien), Wien 1987

Katalog Neue Galerie 1988 = Katalog: Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum. Gesamtkatalog der Gemälde, Graz 1988

Katalog Habsburg 1988 = Katalog: Verkaufsausstellung Das Haus Habsburg 1780–1860, Auktionshaus Hassfurther, Wien 1988

Katalog Lithographie 1988 = Katalog: Wiegendrucke der Lithographie. Wien 1801 bis 1821, Graphische Sammlung Albertina, Wien 1988

Katalog Salzburg 1988 = Salzburg als Motiv. Die Graphiksammlung der Residenzgalerie Salzburg, Salzburg 1988

Katalog Baden 1988 = Katalog: Im Schatten der Weilburg. Baden im Biedermeier. Eine Ausstellung der Stadtgemeinde Baden, Baden/W. 1988

Katalog Rudolf 1989 = Katalog: Rudolf. Ein Leben im Schatten von Mayerling (119. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien), Wien 1989

Katalog Melk 1989 = Katalog: 900 Jahre Benediktiner in Melk, Jubiläumsausstellung 1989, Stift Melk, Melk 1989

Katalog Biedermeier 1989 = Katalog: Biedermeier in Österreich. Zeichnungen und Aquarelle aus der Graphischen Sammlung Albertina Wien, Wien 1989

Katalog Geschichtsbilder 1989 = Katalog: Geschichtsbilder aus dem alten Österreich. Unbekannte Historienmalerei des 19. Jahrhunderts, red. von Frodl, G., Österreichische Galerie, Wien 1989

Katalog Austria picta 1989 = Katalog: Austria picta. Österreich auf alten Karten und Ansichten, Österreichische Nationalbibliothek, Kartensammlung, Graz 1989

Katalog Salzburg 1989 = Katalog: Schönes altes Salzburg (XIII. Sonderschau des Dommuseums zu Salzburg), Salzburg 1989

Katalog Hauptstadt 1989 = Katalog: Hauptstadt: Zentren, Residenzen, Metropolen in der deutschen Geschichte, Kunsthalle Bonn, Köln 1989

Katalog Gott erhalte 1990 = Katalog: Gott erhalte Österreich. Religion und Staat in der Kunst des 19. Jahrhunderts, Schloß Halbturn, Eisenstadt 1990

Katalog Mozart 1990 = Katalog: „Zaubertöne" – Mozart in Wien 1781–1791 (139. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien), Wien 1990

Katalog Wien Medaille 1991 = Katalog: Wien und die Medaille (Sonderausstellung des Münzkabinetts 6), Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 1991

Katalog Vergangenheit 1991 = Katalog: Aus Österreichs Vergangenheit. Entwürfe von Carl von Blaas (1815–1894), Österreichische Galerie, Wien 1991

Katalog Michaelerplatz 1991 = Bösel, R. und Benedik, C., Katalog: Der Michaelerplatz in Wien. Seine städtebauliche und architektonische Entwicklung, Kulturkreis Looshaus, Graphische Sammlung Albertina, Wien 1991

Katalog Rudigier 1991 = Katalog: F. J. Rudigier. Mensch – Bischof – Politiker, Stadtmuseum Nordico, Linz/D. 1991

Katalog Romako 1992 = Katalog: Der Außenseiter Anton Romako 1832–1889. Ein Maler der Wiener Ringstraßenzeit (163. Wechselausstellung der Österreichischen Galerie), Wien 1992

Katalog Gloggnitz 1992 = Kos, W. (Hrsg.), Katalog: Die Eroberung der Landschaft. Semmering. Rax. Schneeberg, Niederösterreichische Landesausstellung, Schloß Gloggnitz (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums N.F. 295), Wien 1992

Katalog Salm 1993 = Katalog: Franz Xaver von Salm. Aufklärer-Kardinal-Patriot, Bischöfliche Residenz Klagenfurt, Klagenfurt 1993

Katalog Baroque Art 1993 = Katalog: Baroque Art in Central Europe. Crossroads, Budapest, Budapesti Történeti Múzeum, Budapest 1993

Katalog Caroline Auguste 1993 = Katalog: Caroline Auguste (1792–1873). Namenspatronin des Salzburger Museums. Kaiserliche Wohltäterin in Salzburg, Salzburger Museum Carolino Augusteum (Jahresschrift 39 des Salzburger Museums Carolino Augusteum), Salzburg 1993

Katalog Landschaften 1993 = Katalog: Wiener Landschaften (173. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien), Wien 1993

Katalog Schnorr 1994 = Katalog: Julius Schnorr von Carolsfeld 1794–1872, Museum der bildenden Künste Leipzig, Kunsthalle Bremen, Leipzig 1994

Katalog Monumente 1994 = Bösel, R. und Krasa, S., Katalog: Monumente. Wiener Denkmäler vom Klassizismus zur Secession, Kulturkreis Looshaus, Graphische Sammlung Albertina, Wien 1994

Katalog Geld 1994 = Katalog: Geld. 800 Jahre Münzstätte Wien, hrsg. von Häusler, W., Kunsthistorisches Museum, Kunstforum Bank Austria, Münze Österreich, Wien 1994

Katalog Panorama 1995 = Katalog: Panorama. Architecture and Applied Arts in Hungary 1896–1916, Kyoto, Nationalmuseum für Moderne Kunst, Kyoto 1995

Katalog Goldmedaillen 1995 = Katalog: Aranyérmek, Ezüstkoszorúk – Goldmedaillen, Silberkränze, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 1995

Katalog Heldenromantik 1996 = Katalog: Heldenromantik. Tiroler Geschichtsbilder im 19. Jahrhundert von Koch bis Defregger, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Südtiroler Landesmuseum, Innsbruck 1996

Katalog Karl I. 1996 = Katalog: Der letzte Kaiser – Karl I. von Österreich, Landeshauptstadt St. Pölten, Museumsverein Pottenbrunn, St. Pölten 1996

Katalog Rupert 1996 = Katalog: Hl. Rupert von Salzburg 696–1996, Dommuseum zu Salzburg, Erzabtei St. Peter, hrsg. von Eder OSB, P. und Kronbichler, J., Salzburg 1996

Katalog Ostarrichi 1996 = Katalog: Ostarrichi-Österreich 996–1996. Menschen, Mythen, Meilensteine, Österreichische Länderausstellung, hrsg. von Bruckmüller, E. und Urbanitsch, P., Horn 1996

Katalog Traum vom Glück 1996 = Katalog: Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa, 24. Europarat-Ausstellung, Künstlerhaus und Akademie der bildenden Künste in Wien, 2 Bände, Wien 1996

Katalog Jagdzeit 1996 = Katalog: Jagdzeit. Österreichs Jagdgeschichte. Eine Pirsch (209. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien), Wien 1996

Katalog Kaisertum 1996 = Katalog: Kaisertum Österreich 1804–1848, Schallaburg (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums N.F. 387), Bad Vöslau 1996

Katalog Marianne und Germania 1996 = Katalog: Marianne und Germania 1789–1889. Frankreich und Deutschland. Zwei Welten – eine Revue, Berliner Festspiele, Martin-Gropius-Bau, Berlin 1996

Katalog Ottocento 1997 = Katalog: Civiltà dell'Ottocento. Le arti figurative, Neapel, Museo di Capodimonte, Napoli 1997

Katalog Libay 1997 = Katalog: Karol L'udovít Libay (1814–1888). Cesty a návraty na Slovensko, Slowakische Nationalgalerie, Bratislava 1997

Katalog Engerth 1997 = Katalog: Eduard von Engerth (229. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien), Wien 1997

Katalog Jagd 1997 = Katalog: „alles Jagd (…) eine Kulturgeschichte", Kärntner Landesausstellung, Klagenfurt 1997

Katalog Erinnerung 1997 = Katalog: „Wo sind sie geblieben (…)?". Zeichen der Erinnerung, Heeresgeschichtliches Museum Wien, Wien 1997

Katalog Campoformido 1997 = Katalog: 1797 – Napoleone e Campoformido. Armi, diplomazia e società in una regione d'Europa, Villa Manin di Passariano, Milano 1997

Katalog St. Stephan 1997 = Katalog: 850 Jahre St. Stephan. Symbol und Mitte in Wien 1147–1997, Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1997

Katalog Europa 1848, 1998 = Katalog: 1848: das Europa der Bilder, Band: „Der Völker Frühling", Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1998

Katalog Revolution 1848, 1998 = Katalog: 1848, „das tolle Jahr". Chronologie einer Revolution (241. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien), Wien 1998

Katalog Welser 1998 = Katalog: Philippine Welser & Anna Caterina Gonzaga. Die Gemahlinnen Erzherzog Ferdinands II., Schloß Ambras, Wien 1998

Katalog Mythen 1998 = Flacke, M. (Hrsg.), Katalog: Mythen der Nationen: ein europäisches Panorama, Deutsches Historisches Museum, München-Berlin 1998 (ebd. [2]2001)

Katalog Sammellust 1998 = Ammann, G. und Hastaba, E. (Red.), Katalog: SammelLust. 175 Jahre Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck-Wien 1998

Katalog Salzburg 1998 = Katalog: Meisterwerke europäischer Kunst. 1200 Jahre Erzbistum Salzburg, Dommuseum Salzburg, Salzburg 1998

Katalog Eisenwurzen 1998 = Katalog: Land der Hämmer – Heimat Eisenwurzen, Oberösterreichische Landesausstellung, Salzburg 1998

Katalog Godina 1998 = Katalog: Godina 1848 u Hrvatskoj, Hrvatski Povijesni Muzej, Zagreb 1998

Katalog Fontane 1998 = Katalog: Fontane und die bildende Kunst, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Berlin 1998

Katalog Mařák 1999 = Katalog: Julius Mařák a jeho žáci, Nationalgalerie Prag, Praha 1999

Katalog Ereignisse 1999 = Katalog: Angesichts der Ereignisse. Facetten der Historienmalerei zwischen 1800 und 1900. Aus dem Bestand des Kunstmuseums Düsseldorf im Ehrenhof mit Sammlung der Kunstakademie (NRW), hrsg. von Sitt, M. unter Mitarbeit von Kortländer, B. und Martin, S., Köln 1999

Katalog Székely 1999 = Katalog: Székely Bertalan (1835–1910), Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 1999

Katalog Wien 1999 = Katalog: Das ungebaute Wien. Projekte für die Metropole. 1800–2000 (256. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien), Wien 1999

Katalog Runk 1999 = Katalog: Ferdinand Runk. Sammlung der vorzüglichsten mahlerischen Gegenden von Tyrol, Landesmuseum Schloß Tirol, Meran 1999

Katalog Spätromantiker 2000 = Katalog: Spätromantiker und Nazarener, Bregenz, Vorarlberger Landesmuseum, Bregenz 2000

Katalog Douglas 2000 = Katalog: Norman Douglas (1868 Thüringen–1952 Capri) Schriftsteller, Bregenz, Vorarlberger Landesmuseum, Bregenz 2000

Katalog Ansicht 2000 = Katalog: Von Ansicht zu Ansicht. Oberösterreich in historischen Ortsansichten (Katalog des Oberösterreichischen Landesmuseums N.F. 148), Schloßmuseum Linz, Linz/D. 2000

Katalog Lothringen 2000 = Katalog: Lothringens Erbe. Franz Stephan von Lothringen (1708–1765) und sein Wirken in Wirtschaft, Wissenschaft und Kunst der Habsburgermonarchie, St. Pölten 2000

Katalog Reiter 2000 = Katalog: Franz Reiter (1875–1918). Maler der Münchner Schule, Vorarlberger Landesmuseum und Gemeinde Höchst, Bregenz 2000

Katalog Kronland Salzburg 2000 = Katalog: Kronland Salzburg. Historische Fotografien von 1850 bis 1918 aus der Sammlung des Carolino Augusteum, Salzburger Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Salzburg 2000

Katalog Zeichenstein 2000 = Katalog: Zeichenstein und Wunderbaum. Österreichs Kirchen und Klöster in ihren Ursprungslegenden, Stiftsmuseum Klosterneuburg, Klosterneuburg 2000

Katalog Bavaria 2000 = Katalog: Bavaria – Germania – Europa. Geschichte auf Bayerisch (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur 42/2000), Landesausstellung des Hauses der Bayerischen Geschichte, Regensburg 2000

Katalog Landesmuseum 2000 = Katalog: Waldmüller-Schiele-Rainer. Meisterwerke des Niederösterreichischen Landesmuseums vom Biedermeier bis zur Gegenwart, Niederösterreichisches Landesmuseum, Wien-München 2000

Katalog Történelem – Kép 2000 = Katalog: Történelem – Kép. Szemelvények múlt és művészet kapcsolatából magyarországon, Geschichte – Geschichtsbild. Die Beziehung von Vergangenheit und Kunst in Ungarn, Ungarische Nationalgalerie, Budapest 2000

Katalog Croatia 2000 = Katalog: Historicism in Croatia, Kunstgewerbemuseum Zagreb, Bd. 1, Zagreb 2000

Katalog Ender 2001 = Katalog: Gedenkausstellung Johann Nepomuk Ender / Thomas Ender, Kunstsammlung der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Budapest 2001

Katalog Lampi 2001 = Katalog: Un ritrattista nell'Europa delle corti. Giovanni Battista Lampi 1751–1830, Trento, Castello del Buonconsiglio, Trento 2001

Katalog Baroque 2001 = Katalog: Vlnas, V. (Hrsg.), The Glory of the Baroque in Bohemia. Art, Culture and Society in the 17th and 18th Centuries, Nationalgalerie Prag, Praha 2001

Katalog Monasteries 2001 = Katalog: „paradisum plantavit". Benedictine Monasteries in Medieval Hungary, Erzabtei Pannonhalma, Pannonhalma 2001

Katalog Feurstein und Matt 2001 = Katalog: Die Bildhauer Georg Feurstein und Georg Matt, Bregenz, Vorarlberger Landesmuseum, Bregenz 2001

Katalog Göttweiger Ansichten 2002 = Katalog: Göttweiger Ansichten. Graphik – Gemälde – Kunsthandwerk, Graphisches Kabinett & Kunstsammlungen, Stiftsarchiv und Stiftsbibliothek Göttweig, Melk 2002

Katalog Messerschmidt 2002 = Katalog: Franz Xaver Messerschmidt 1736–1783, Wien, Österreichische Galerie Belvedere, Ostfildern-Ruit 2002

Katalog Prag 2002 = Katalog: 19th-Century Art, National Gallery in Prague, Praha 2002

Katalog Armut 2002 = Katalog: Armut (298. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien), Wien o.J. (2002)

Katalog Habsburg 2002 = Katalog: Habsburgs Feste – Habsburgs Trauer, Schloßhof im Marchfeld, Wien 2002

Katalog Wienerwald 2002 = Katalog: G'schichten aus dem Wienerwald. Vom Urwald zum Kulturwald, Kartause Mauerbach (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums N.F. 439), St. Pölten 2002

Katalog Budapest 2003 = Katalog: Zeit des Aufbruchs. Budapest und Wien zwischen Historismus und Avantgarde, Kunsthistorisches Museum Wien, Collegium Hungaricum Wien, Milano 2003 (erweiterte ungarische Fassung: Budapest 2004)

Katalog Wien 2003 = Katalog: „Mit Stock und Hut". Aquarelle und Zeichnungen des Wiener Biedermeier (302. Sonderausstellung der Museen der Stadt Wien), Wien 2003

Katalog Bibel 2003 = Katalog: Die Bibel. Programm für Jahrhunderte, Augustiner Chorherrenstift Klosterneuburg, Klosterneuburg 2003

Katalog Paris Lodron 2003 = Katalog: Erzbischof Paris Lodron (1619–1653). Staatsmann zwischen Krieg und Frieden, Dommuseum zu Salzburg, Salzburg 2003

Katalog Prag-Wien 2003 = Prag: Wien. Zwei europäische Metropolen im Lauf der Jahrhunderte, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Wien 2003

Katalog Piloty 2003 = Katalog: „Großer Auftritt". Piloty und die Historienmalerei, München, Neue Pinakothek, München-Köln 2003

Katalog Amerling 2003 = Katalog: Friedrich von Amerling 1803–1887, Österreichische Galerie Belvedere Wien, Leipzig 2003

Katalog Schwind 2004 = Katalog: Moritz von Schwind, Zauberflöte, Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2004

Katalog Alt-Wien 2004 = Katalog: Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war, Wien Museum, Wien 2004

Katalog V zajetí vášně 2004 = Hnojil, A. (Hrsg.), Katalog: V zajetí vášně. Sbírka patrika šimona, Olomouc 2004

Katalog Heldenberg 2005 = Katalog: Zeitreise Heldenberg – Lauter Helden, Niederösterreichische Landesausstellung 2005 (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums N.F. 458), Horn-Wien 2005

Katalog Alt 2005 = Katalog: Rudolf von Alt 1812–1905, Albertina Wien, Wien 2005

Katalog Biedermeier 2005 = Katalog: Biedermeier im Haus Liechtenstein. Die Epoche im Licht der Fürstlichen Sammlungen, Kunstmuseum Liechtenstein, München-Berlin-London-New York 2005

Katalog Porträts 2006 = Katalog: „Schau mich an". Wiener Porträts (329. Sonderausstellung des Wien Museums), Wien 2006

Katalog Einfachheit 2006 = Katalog: Biedermeier – Die Erfindung der Einfachheit, Milwaukee Art Museum, Albertina Wien, Deutsches Historisches Museum Berlin, Ostfildern 2006

Katalog Bayerns Krone 2006 = Katalog: Bayerns Krone 1806 – 200 Jahre Königreich Bayern, Bayerische Schlösserverwaltung, München 2006

Katalog Schöne Aussichten 2007 = „Schöne Aussichten". Die berühmten Wien-Bilder des Verlags Artaria (337. Sonderausstellung des Wien Museums), Wien 2007

Katalog Geschenke 2007 = Katalog: Geschenke für das Kaiserhaus. Huldigungen an Kaiser Franz Joseph und Kaiserin Elisabeth, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Wien 2007

Katzinger 2003 = Katzinger, G., Maximilian Joseph von Tarnoczy – „il mezzo papa", in: Paarhammer, H. und Rinnerthaler, A. (Hrsg.), Salzburg und der Heilige Stuhl im 19. und 20. Jahrhundert (Veröffentlichungen des Internationalen Forschungszentrums für Grundfragen der Wissenschaften Salzburg N.F. 84), Frankfurt/M.-Berlin-Bern-Bruxelles-New York-Oxford-Wien 2003, 29–50

Kaufmann 2001 = Kaufmann, S. u.a., Kaiserdom und Domschatz, hrsg. vom Historischen Museum der Pfalz, Speyer 2001

Keil 1989 = Keil, M., Johann Kniep und Karl Ruß als Kammermaler Erzherzog Johanns, Diss. phil. Graz 1989

Keil 1999 = Keil, R., Die Porträtminiaturen des Hauses Habsburg. Die Sammlung von 584 Porträtminiaturen aus der ehemaligen von Kaiser Franz I. von Österreich gegründeten Primogenitur-Fideikommißbibliothek in der Hofburg zu Wien, Wien 1999

Keller 1970 = Keller, H., Das Nachleben des antiken Bildnisses von der Karolingerzeit bis zur Gegenwart, Freiburg/B.-Basel-Wien 1970

Kienzl 1986 = Kienzl, B., Die barocken Kanzeln in Kärnten (Das Kärntner Landesarchiv 13), Klagenfurt 1986

Kipper 2002 = Kipper, R., Der Germanenmythos im Deutschen Kaiserreich (Formen der Erinnerung 11), Göttingen 2002

Kirchhoff 2001 = Kirchhoff, J., Die Deutschen in der Österreichisch-Ungarischen Monarchie. Ihr Verhältnis zum Staat, zur deutschen Nation und ihr kollektives Selbstverständnis (1866/67–1918), Berlin 2001 (Diss. phil. Münster/W. 2000)

Kiss 2004 = Kiss, J. J., Die Entstehung der ungarischen Geschichtsmalerei. Aufklärung, ständischer Nationalismus, ungarische Kunsthistoriographie, in: Born, R., Janatková, A. und Labuda, A. S. (Hrsg.), Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs (Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte 1), Berlin 2004, 269–286

Kitlitschka 1971 = Kitlitschka, W., Karl Josef Geigers Programm für die künstlerische Ausstattung des Bank- und Börsengebäudes in Wien, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 25 (1971), H. 1/2, 82–87

Kitlitschka 1981 = Kitlitschka, W., Die Malerei der Wiener Ringstraße. Mit einem Beitrag von Novotny, F. (Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche X), Wiesbaden 1981

Kitlitschka 1984 = Kitlitschka, W., Historismus und Jugendstil in Niederösterreich, St. Pölten-Wien 1984

Kitlitschka 1984 II = Kitlitschka, W., Aspekte der Malerei des Historismus in Wien: Spätromantik und Klassizismus, in: Katalog: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs. 1. Teil: Von der Revolution zur Gründerzeit 1848–1880, Beiträge, Schloß Grafenegg (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums N.F. 147), Wien 1984, 455–465

Kitlitschka 1996 = Kitlitschka, W., Zur Funktion der historistischen Medaille, in: Fillitz, H. (Hrsg.), Katalog: Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa, Künstlerhaus und Akademie der bildenden Künste in Wien, Bd. 1, Wien 1996, 257–265

Kitlitschka 1997 = Kitlitschka, W., Zu den historistischen Bildausstattungen der Wiener Hofburg, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 51 (1997), H. 3/4, 656–661

Kitlitschka 2003 = Kitlitschka, W., Die Treppenhausgemälde im Haus-, Hof- und Staatsarchiv, in: Auer, L. und Wehdorn, M. (Hrsg.), Das Haus-, Hof- und Staatsarchiv. Geschichte – Gebäude – Bestände, Innsbruck 2003, 56–60

Klemun 2000 = Klemun, M., „(...) mit Madame Sonne konferieren.". Die Großglockner-Expeditionen 1799 und 1800 (Das Kärntner Landesarchiv 25), Klagenfurt 2000

Klieber 1994 = Klieber, R., Politischer Katholizismus in der Provinz. Salzburgs Christlichsoziale in der Parteienlandschaft Alt-Österreichs (Veröffentlichungen des Internationalen Forschungszentrums für Grundfragen der Wissenschaften Salzburg N.F. 55, Ser. II, Bd. 28), Wien-Salzburg 1994

Klimó 2003 = Klimó, A. von, Nation, Konfession, Geschichte. Zur nationalen Geschichtskultur Ungarns im europäischen Kontext (1860–1948) [Südosteuropäische Arbeiten 117], München 2003

Klingenböck / Scheutz 2003 = Klingenböck, U. und Scheutz, M. (Hrsg.), Regionalgeschichte am Beispiel von Scheibbs in Niederösterreich (Studien und Forschungen aus dem Niederösterreichischen Institut für Landeskunde 35), St. Pölten 2003

Klingenstein 1995 = Klingenstein, G., Was bedeuten „Österreich" und „österreichisch" im 18. Jahrhundert? Eine begriffsgeschichtliche Studie, in: Plaschka, R. G., Stourzh, G. und Niederkorn, J. P. (Hrsg.), Was heißt Österreich? Inhalt und Umfang des Österreichbegriffs vom 10. Jahrhundert bis heute (Archiv für österreichische Geschichte 136), Wien 1995, 149–220

Klingenstein 1996 = Klingenstein, E., Ein k.(u.)k. Symbol nationaler Identität: Das Freskenprogramm im Waffenmuseum des Wiener Arsenals, geisteswiss. Diplomarbeit (masch.) Universität Wien 1996

Klingenstein 1996 II = Klingenstein, E., Zur Problematik eines k.k. Nationaldenkmals. Die Entstehungsgeschichte des nach-1848er Ausstattungsprogramms in den Prunkräumen des Arsenal-Zeughauses, in: Fillitz, H. (Hrsg.), Katalog: Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa, Künstlerhaus und Akademie der bildenden Künste in Wien, Bd. 1, Wien 1996, 53–59

Klingenstein 1997 = Klingenstein, G., The Meanings of „Austria" and „Austrian" in the Eighteenth Century, in: Oresko, R., Gibbs, G. C. und Scott, H. M. (Hrsg.), Royal and Republican Sovereignity in Early Modern Europe. Essays in Memory of Ragnhild Hatton, Cambridge 1997, 423–478

Klos-Buzek 1987 = Klos-Buzek, F., Fresken zu Erzählungen um Rudolf von Habsburg und der Sinngehalt der Deckengestaltung in den Kaiserzimmern der Kartause Mauerbach, in: Unsere Heimat – Zeitschrift des Vereines für Landeskunde von Niederösterreich 58 (1987), 189–202

Koch 1984 = Koch, K., Generaladjutant Graf Crenneville. Politik und Militär zwischen Krimkrieg und Königgrätz (Militärgeschichtliche Dissertationen österreichischer Universitäten 3), Wien 1984

Kochs 1967 = Kochs, H., Geprägtes Gold. Geschichte und Geschichten um Münzen und Medaillen, Stuttgart 1967

Köfler 1980 = Köfler, W., Die Kämpfe am Paß Lueg im Jahre 1809 (Militärhistorische Schriftenreihe 41), Wien 1980

Kohle 1998 = Kohle, H., Sentimentale Weltgeschichte. Das Nachleben von Revolution und Empire in der Salonkunst der Zweiten Republik und des Kaiserreiches, in: Gersmann, G. und Kohle, H. (Hrsg.), Frankreich 1848–1870. Die Französische Revolution in der Erinnerungskultur des Zweiten Kaiserreiches, Stuttgart 1998, 99–119

Kolisko 1931 = Kolisko, M., Caspar von Zumbusch. Mit einem Vorworte von Leisching, E., Zürich-Leipzig-Wien 1931

Koller 1995 = Koller, H., Rupert von Salzburg. Leben und Werk, Salzburg 1995

Koller 1997 = Koller, M., Die Erhaltungsprobleme der Ringstraßenmodelle in Wien, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 51 (1997), H. 2, 401–407

Koller / Rumschöttel 2006 = Koller, F. und Rumschöttel, H. (Hrsg.), Vom Salzachkreis zur EuRegio. Bayern und Salzburg im 19. und 20. Jahrhundert (Schriftenreihe des Salzburger Landesarchivs 14), München-Salzburg 2006

Köller 1968 = Köller, E., Das Grazer Rathaus, in: Historisches Jahrbuch der Stadt Graz 1 (1968), 137–148

Korger 1892 = Korger, J. (Bearb.), Die Feier der patriotischen Gedenktage Oesterreichs, Znaim 1892

Kos 1984 = Kos, W., Über den Semmering. Kulturgeschichte einer künstlichen Landschaft, Wien 1984

Kos 2005 = Kos, W., „Landschaft". Zwischen Verstaatlichung und Privatisierung, in: Brix, E., Bruckmüller, E. und Stekl, H. (Hrsg.), Memoria Austriae II – Bauten, Orte, Regionen, Wien 2005, 200–235

Koschatzky 1967 = Koschatzky, W., Neue Forschungen zu den Glasfenstern des Brandhofes, in: Alte und moderne Kunst 12 (1967), H. 90, 28–33

Koschatzky 1979 = Koschatzky, W. (Hrsg.), Maria Theresia und ihre Zeit. Eine Darstellung der Epoche von 1740–1780 aus Anlaß der 200. Wiederkehr des Todestages der Kaiserin, Wien-Salzburg 1979

Koschatzky 1982 = Koschatzky, W., Thomas Ender 1793–1875. Kammermaler Erzherzog Johanns, Graz 1982

Koschatzky 1987 = Koschatzky, W., Österreichische Aquarellmalerei 1750–1900, Wien 1987

Koschatzky 1989 = Koschatzky, W., Rudolf von Alt 1812–1905. Die schönsten Aquarelle aus den acht Jahrzehnten seines Schaffens, Salzburg-Wien 1989

Koschatzky 1995 = Koschatzky, W., Peter Fendi (1796–1842). Künstler, Lehrer und Leitbild. Mit Beiträgen von Hubert Adolph und Alfred Bernhard-Walcher (Veröffentlichung der Albertina 38), Salzburg-Wien 1995

Koschatzky 2001 = Koschatzky, W., Rudolf von Alt. Mit einer Sammlung von Werken der Malerfamilie Alt der Raiffeisen Zentralbank Österreich AG, Wien-Köln-Weimar 2001

Koschatzky 2001 II = Koschatzky, W., Die Kammermaler Erzherzog Johanns, in: Der Schlern 75 (2001), H. 4, 227–236

Koselleck 1973 = Koselleck, R., Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt, Frankfurt/M. 1973 (Freiburg/M.-München [1]1959)

Kovarik 1976 = Kovarik, M., Das Attentat Johann Libényis auf Kaiser Franz Joseph 1853 und die Gründung der Votivkirche. Eine Studie zur Ära des österreichischen Neoabsolutismus, Diss. phil. Wien 1976

Kräftner 2004 = Kräftner, J., Liechtenstein Museum Wien. Klassizismus und Biedermeier, München-Berlin-London-New York 2004

Kralik 1903 = Kralik, R. von, Ein Vorschlag zur künstlerischen Ausgestaltung des Leopoldsberges, Wien 1903

Kralik 1913 = Kralik, R. von, Der letzte Ritter. Bilder aus der Jugend Kaiser Maximilians I. (Bücherei des österreichischen Volksschriftenvereins VII), Brixen 1913

Krapf 1991 = Krapf, M., Von der Universalität des Herrschens zur Selbstfindung im Österreichischen Kaiserstaat, in: Katalog: Aus Österreichs Vergangenheit. Entwürfe von Carl von Blaas (1815–1894), Österreichische Galerie, Wien 1991, 15–22

Krapf 1996 = Krapf, M., Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld. Von der Krypto-Historie zu der des Österreichischen Kaisertums, in: Vogel, G.-H. (Hrsg.), Julius Schnorr von Carolsfeld und die Kunst der Romantik. Publikation der Beiträge zur VII. Greifswalder Romantikkonferenz 1994, Greifswald 1996, 170–179

Krapf / Krapf 2002 = Krapf, M. und A., Der Mann mit dem geschlossenen Visier. Bemerkungen zu Feldmarschall Radetzkys Grabmal auf dem Heldenberg, in: Das Wesen Österreichs ist nicht Zentrum, sondern Peripherie. Gedenkschrift für Hugo Rokyta (1912–1999), hrsg. vom Institut für Kunstgeschichte der Universität Salzburg (Vitalis Scientia 5), Praha 2002, 174–200

Krasa 1982 = Krasa, S., Das historische Ereignis und seine Rezeption. Zum Nachleben der Zweiten Türkenbelagerung Wiens in der österreichischen Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, in: Historisches Museum der Stadt Wien unter der Leitung von Waissenberger, R., Die Türken vor Wien 1683. Europa und die Entscheidung an der Donau, Salzburg-Wien 1982, 304–318

Krasa 1983 = Krasa, S., Zum sogenannten „Nachleben": Kunst und Politik am Thema der Zweiten Türkenbelagerung, in: Katalog: Die Türken vor Wien. Europa und die Entscheidung an der Donau 1683 (82. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien), Wien 1983, 370–405

Krasa 1987 = Krasa, S., Josef Kriehuber. Der Porträtist einer Epoche, Wien 1987

Krasa-Florian 1977 = Krasa-Florian, S., Johann Nepomuk Schaller 1777–1842. Ein Wiener Bildhauer aus dem Freundeskreis der Nazarener, Wien 1977

Krasa-Florian 1979 = Krasa-Florian, S., Maria Theresia im Denkmalskult, in: Koschatzky, W. (Hrsg.), Maria Theresia und ihre Zeit. Eine Darstellung der Epoche von 1740–1780 aus Anlaß der 200. Wiederkehr des Todestages der Kaiserin, Salzburg-Wien 1979, 447–455

Krasa-Florian 1993 = Krasa-Florian, S., Pompeo Marchesis Kaiser-Franz-Denkmal in Wien. Die kunstpolitischen Beziehungen des Kaiserhofes zu Lombardo-Venetien 1814–1848, in: Springer, E. und Kammerhofer, L. (Hrsg.), Archiv und Forschung. Das Haus-, Hof- und Staatsarchiv in seiner Bedeutung für die Geschichte Österreichs und Europas (Wiener Beiträge zur Geschichte der Neuzeit 20), Wien-München 1993, 202–239

Krasa-Florian 2007 = Krasa-Florian, S., Die Allegorie der Austria. Die Entstehung des Gesamtstaatsgedankens in der österreichisch-ungarischen Monarchie und die bildende Kunst, Wien-Köln-Weimar 2007

Kraus 1996 = Kraus, C., Die Freiheitskämpfe 1809 und ein „heiliges, romantisches Kleeblatt". Zur vaterländischen Historienmalerei in Tirol, in: Katalog: Heldenromantik. Tiroler Geschichtsbilder im 19. Jahrhundert von Koch bis Defregger, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Südtiroler Landesmuseum, Innsbruck 1996, 21–29

Krause 1980 = Krause, W., Die Plastik der Wiener Ringstraße. Von der Spätromantik bis zur Wende um 1900 (Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche IX.3), Wiesbaden 1980

Krause 1984 = Krause, W., Die bildenden Künste, in: Katalog: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs. 1. Teil: Von der Revolution zur Gründerzeit 1848–1880, Beiträge, Schloß Grafenegg (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums N.F. 147), Wien 1984, 443–454

Krause 1984 II = Krause, W., Plastik und Kunstgewerbe, in: Katalog: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs. 1. Teil: Von der Revolution zur Gründerzeit 1848–1880, Beiträge, Schloß Grafenegg (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums N.F. 147), Wien 1984, 485–489

Krause 1988 = Krause, W., Neugotische Tendenzen in der Sakralkunst des österreichischen Historismus, in: Bruckner-Symposion 1985. Anton Bruckner und die Kirchenmusik, Linz/D. 1988, 33–39, in überarbeiteter Form in englischer Sprache abgedruckt als „The Role of Neo-Gothic in the Ecclesiastical Art of Austrian Historicism", in: Centropa. A Journal of Central European Architecture and related arts 3 (2003), Nr. 3, 185–193

Krause 2003 = Krause, W., Denkmäler als Symbole österreichischer Identität im 19. und 20. Jahrhundert, in: Österreich in Geschichte und Literatur 47 (2003), H. 4, 207–215

Kreissler 1991 = Kreissler, F., Einige Überlegungen zur österreichischen Nationswerdung, in: Wolfram, H. und Pohl, W. (Hrsg.), Probleme der Geschichte Österreichs und ihrer Darstellung (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Kommission für die Geschichte Österreichs 18), Wien 1991, 57–69

Krejs 1995 = Krejs, C., Saisonstadt – Landeshauptstadt. Ein bürgerliches Planungskonzept des 19. Jahrhunderts in Salzburg, in: Haas, H. und Stekl, H. (Hrsg.), Bürgerliche Selbstdarstellung. Städtebau, Architektur, Denkmäler (Bürgertum in der Habsburgermonarchie IV), Wien-Köln-Weimar 1995, 59–68

Kriller 1992 = Kriller, B., Die Grenzen der Freiheit: Künstler, Kustos und Ausstattungsmalerei am Beispiel der Antikensammlung des Kunsthistorischen Museums, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 88 (N.F. 52) [1992], 157–187

Kriller / Kugler 1991 = Kriller, B. und Kugler, G., Das Kunsthistorische Museum. Die Architektur und Ausstattung. Idee und Wirklichkeit des Gesamtkunstwerkes (Kunsthistorisches Museum Wien, Führer Nr. 42), Wien 1991

Kristan 1986 = Kristan, M., Die monumentale Glasmalerei der Romantik, des Historismus und des Jugendstils in Österreich, geisteswiss. Diplomarbeit (masch.) Wien 1986

Kristan 1996 = Kristan, M., Katalog: Der Blick zurück. Österreichische Geschichte in Darstellungen aus der Zeit Kaiser Franz Josephs, Kulturkreis Looshaus, Graphische Sammlung Albertina, Wien 1996

Kristan 1998 = Kristan, M., Denkmäler der Gründerzeit in Wien, in: Riesenfellner, S. (Hrsg.), Steinernes Bewußtsein I. Die öffentliche Repräsentation staatlicher und nationaler Identität Österreichs in seinen Denkmälern, Wien-Köln-Weimar 1998, 77–165

Kristan 2000 = Kristan, M., Joseph Urban. Die Wiener Jahre des Jugendstilarchitekten und Illustrators 1872–1911 (Veröffentlichungen der Albertina 41), Wien-Köln-Weimar 2000

Kronbichler / Kronbichler-Skacha 1984 = Kronbichler, J. und Kronbichler-Skacha, S., Diözesanmuseum St. Pölten. Katalog der ausgestellten Objekte, St. Pölten 1984

Kronbichler-Skacha 1978 = Kronbichler-Skacha, S., Romantik, Kunst und Architekturtheorie in Österreich zwischen 1770 und 1850, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 30/31 (1977/1978), 259–285

Kropf 1966 = Kropf, M., Die Wohlfahrtspolitik des österreichischen Herrscherhauses im Vormärz, Diss. phil. Wien 1966

Krug 2001 = Krug, W., Friedrich Gauermann 1807–1862. Aus der Sammlung des Niederösterreichischen Landesmuseums. Mit einem Textbeitrag von Winklbauer, A., Wien-München 2001

Krug 2003 = Krug, W., Wachau. Bilder aus dem Land der Romantik. Aus der Sammlung des Niederösterreichischen Landesmuseums und der Topographischen Sammlung der Niederösterreichischen Landesbibliothek, Wien 2003

Krumeich 2003 = Krumeich, G., Der Tiroler Freiheitskampf gegen Bayern und Frankreich. Andreas Hofer und die Schlacht am Berg Isel, 13. August 1809, in: Krumeich, G. und Brandt, S. (Hrsg.), Schlachtenmythen. Ereignis – Erzählung – Erinnerung, Köln-Weimar-Wien 2003, 133–142

Krumpöck 2004 = Krumpöck, I. unter Mitarbeit von Zajic, A. und Frodl, B., Die Bildwerke im Heeresgeschichtlichen Museum (Publikation des Heeresgeschichtlichen Museums, Militärhistorisches Institut Wien), Wien 2004

Kühnel 1971 = Kühnel, H., Die Hofburg (Wiener Geschichtsbücher 5), Wien-Hamburg 1971

Kunst-Catalog 1873 = Welt-Ausstellung 1873 in Wien. Officieller Kunst-Catalog, Wien 1873

Kunst Slowakei 1995 = Kunst der Slowakei. Ständige Ausstellung der Slowakischen Nationalgalerie, Bratislava 1995

Kurrein 1898 = Kurrein, A., Ein Kaiserbuch. Festrede anlässlich des 50jährigen Regierungsjubiläums Sr. Majestät des Kaisers Franz Josef I. am 2. December 1898, o.O. 1898

Kwiatkowski 1908 = Kwiatkowski, J. E. von, Die Kämpfe bei Schöngrabern und Ober-Hollabrunn 1805, 1809. Ein Beitrag zur Geschichte der Franzosenkriege (Sonderabdruck aus „Mitteilungen des k.k. Archivs für Niederösterreich" 1 [1908], H. 4), Wien 1908

Landesmuseum Kärnten 1987 = Das Landesmuseum für Kärnten und seine Sammlungen, Klagenfurt ²1987

Langer 2002 = Langer, B. (Hrsg.), Katalog: Pracht und Zeremoniell. Die Möbel der Residenz München, Residenz München, München 2002

Langewiesche 2000 = Langewiesche, D., Nation, Nationalismus, Nationalstaat in Deutschland und Europa (Beck'sche Reihe 1399), München 2000

Langsam 1930 = Langsam, W. C., The Napoleonic Wars and German Nationalism in Austria, New York 1930

Laurenčič (1898) = Laurenčič, J., Unsere Monarchie. Die österreichischen Kronländer zur Zeit des fünfzigjährigen Regierungs-Jubiläums Seiner k.u.k. Apostolischen Majestät Franz Joseph I., 2 Bände, Wien o.J. (1898)

Lavrič 2003 = Lavrič, A. (Red.), Dolnicar, J. H., Zgodovina Ljubljanske stolne cerkve, Ljubljana 1701–1714, Ljubljana 2003

Lechner 1964 = Lechner, A., 1864–1964. 100 Jahre „Verein für Landeskunde von Niederösterreich und Wien" im Rahmen wissenschaftlich-landeskundlicher Bestrebungen seit Ende des 18. Jahrhunderts, Wien 1964

Lechtreck 2001 = Lechtreck, H.-J., Herrscher im „royaume agricole". Das kaiserliche Pflügen als Gegenstand reformabsolutistischer Bildsprache, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 64 (2001), H. 3, 365–380

Leeb 2003 = Leeb, R. u.a., Geschichte des Christentums in Österreich. Von der Spätantike bis zur Gegenwart (Österreichische Geschichte), Wien 2003

Lehnert 1998 = Lehnert, U., Der Kaiser und die Siegesallee. Réclame Royale, Berlin 1998

Leinz 1981 = Leinz, G., Ludwig I. von Bayern und die Gotik, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 44 (1981), 399–444

Leisching 1985 = Leisching, P., Die Römisch-Katholische Kirche in Cisleithanien, in: Wandruszka, A. und Urbanitsch, P. (Hrsg.), Die Habsburgermonarchie 1848–1918, Bd. IV: Die Konfessionen, Wien 1985, 1–247

Leitner 1865 = Leitner, Q., Gedenkblätter aus der Geschichte des kais. kön. Heeres. Vom Beginn des Dreissigjährigen Krieges bis auf unsere Tage, 42 Lithographien nach Original-Zeichnungen, Wien 1865

Le Rider 2002 = Le Rider, J., „Athen an der Donau" 1800 bis 1900: Archäologie eines „Erinnerungsortes", in: Le Rider, J., Csáky, M. und Sommer, M. (Hrsg.), Transnationale Gedächtnisorte in Zentraleuropa (Gedächtnis – Erinnerung – Identität 1), Innsbruck-Wien-München-Bozen 2002, 141–161

Lhotsky 1941 = Lhotsky, A., Festschrift des Kunsthistorischen Museums zur Feier des fünfzigjährigen Bestandes. Erster Teil: Die Baugeschichte der Museen und der Neuen Burg, Wien 1941

Lhotsky 1954 = Lhotsky, A., Geschichte des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 1854–1954 (Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, Ergänzungsband XVII), Graz 1954

Lhotsky 1962 = Lhotsky, A., Österreichische Historiographie (Österreich Archiv – Schriftenreihe des Arbeitskreises für österreichische Geschichte), Wien 1962

Lhotsky 1971 = Lhotsky, A., Vom Familiensinne der Generation Kaiser Franz II., in: ders., Das Haus Habsburg (Alphons Lhotsky, Aufsätze und Vorträge II), Wien 1971, 342–346

Lhotsky 1976 = Lhotsky, A., Wissenschaft und Unterricht in Österreich 1867 bis 1914, in: ders., Aus dem Nachlaß (Alphons Lhotsky, Aufsätze und Vorträge V), Wien 1976, 243–267

Lillie 1998 = Lillie, U., Standbilder und Denkmäler von Heinrich Natter, geisteswiss. Diplomarbeit (masch.) Universität Wien 1998

Lipp 1987 = Lipp, W., Natur – Geschichte – Denkmal. Zur Entstehung des Denkmalbewußtseins der bürgerlichen Gesellschaft, Frankfurt/M.-New York 1987

Lübbe 1979 = Lübbe, H., Identität und Kontingenz, in: Marquard, O. und Stierle, K. (Hrsg.), Identität (Poetik und Hermeneutik VIII), München 1979, 655–659

Lorenz 1999 = Lorenz, H. (Hrsg.), Barock (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich IV, hrsg. von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften), München-London-New York 1999

Luder 1902 = Luder, C., Johann Ernst Graf von Sprinzenstein, Wien 1902

Ludwig 1936 = Ludwig, V. O., Der Heilige Leopold (Österreichische Biographien 1), Innsbruck-Wien 1936

Lundwall 1964 = Lundwall, S., Johann Michael Sattler und sein Werk. Mit einem Exkurs über Panoramenmalerei, Diss. phil. Innsbruck 1964

Lutterotti 1985 = Lutterotti, O. R. von, Joseph Anton Koch 1768–1839. Leben und Werk. Mit einem vollständigen Werkverzeichnis, Wien-München 1985

Luxová 1974 = Luxová, V., Zur Problematik der Bildhauerkunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Slowakei, in: Ars. Kunsthistorische Revue der Slowakischen Akademie der Wissenschaften 1972–1974, H. 1–6, 69–95

Mackowitz 1967 = Mackowitz, H., Die Malerei im 19. Jahrhundert. Die Plastik im 19. Jahrhundert, in: Ilg, K., Landes- und Volkskunde. Geschichte, Wirtschaft und Kunst Vorarlbergs, Bd. IV: Die Kunst, Innsbruck-München 1967, 175–191

Mader / Mader 2004 = Mader, H. M. und Mader, S., Die Helden vom Heldenberg, Wien 2004

Magenschab 2002 = Magenschab, H., Erzherzog Johann. Habsburgs grüner Rebell, München 2002 (Graz-Wien-Köln [1]1995)

Magris 2000 = Magris, C., Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur, Wien 2000 (Torino [1]1963)

Mai 1997 = Mai, G., Denkmäler und politische Kultur im 19. Jahrhundert, in: Mai, G. (Hrsg.), Das Kyffhäuser-Denkmal 1896–1906. Ein nationales Monument im europäischen Kontext, Köln-Weimar-Wien 1997, 9–44

Mai 1997 II = Mai, G., „Für Kaiser und Reich". Das Kaiser-Wilhelm-Denkmal auf dem Kyffhäuser, in: Mai, G. (Hrsg.), Das Kyffhäuser-Denkmal 1896–1906. Ein nationales Monument im europäischen Kontext, Köln-Weimar-Wien 1997, 149–177

Mairoser 2001 = Mairoser, R., Die Andreas-Hofer-Kapelle in St. Leonhard in Passeier, geisteswiss. Diplomarbeit (masch.) Universität Innsbruck 2001

Mally 1972 = Mally, A. K., Der Begriff „österreichische Nation" seit dem Ende des 18. Jahrhunderts, in: Der Donauraum. Zeitschrift für Donauraum-Forschung 17 (1972), H. 1/2, 48–66

Mannová 2002 = Mannová, E., Von Nationalhelden zum Europa-Platz. Inszenierungen des kollektiven Gedächtnisses in Komárno an der slowakisch-ungarischen Grenze, in: Csáky, M. und Zeyringer, K. (Hrsg.), Inszenierungen des kollektiven Gedächtnisses. Eigenbilder, Fremdbilder, Innsbruck-Wien-München-Bozen 2002, 110–131

Marauschek 1986 = Marauschek, G., Zur Entstehungsgeschichte des Grazer Stadtparkbrunnens, in: Historisches Jahrbuch der Stadt Graz 16/17 (1986), 175–191

Marauschek 2000 = Marauschek, G., Die Stadt Graz auf der „Culturhistorischen Ausstellung" 1883. Ein Beitrag zur Geschichte der „ersten" Steirischen Landesausstellung, in: Historisches Jahrbuch der Stadt Graz 29/30 (2000), 227–242

Marczali 1917 = Marczali, H., Vitam et sanguinem!, in: Historische Zeitschrift 117 (1917), 413–431

Marek 1996 = Marek, M., „Prag 1848/49" und die nationale Symbolik in der tschechischen populären Druckgraphik, in: Jaworski, R. und Luft, R. (Hrsg.), 1848/49. Revolutionen in Ostmitteleuropa (Bad Wiesseer Tagungen des Collegium Carolinum 18), München 1996, 97–127

Marek 2004 = Marek, M., Kunst und Identitätspolitik. Architektur und Bildkünste im Prozess der tschechischen Nationsbildung, Köln-Weimar-Wien 2004

Marko 1980 = Marko, E., Jakob Gauermann (1773–1843). Leben und Werk, Diss. phil. Graz 1980

Martin 1913 = Martin, F., Die Denkmale des politischen Bezirkes Salzburg, II. Teil (Österreichische Kunsttopographie 10), Wien 1913

Martin 1925 = Martin, F., Kunstgeschichte von Salzburg, Wien 1925

Martin 1929 = Martin, F., Die Denkmale des politischen Bezirkes Tamsweg (Österreichische Kunsttopographie 22), Wien 1929

Martin 1934 = Martin, F., Die Denkmale des politischen Bezirkes Zell am See (Österreichische Kunsttopographie 25), Baden/W. 1934

Matsche-von Wicht 1994 = Matsche-von Wicht, B., Zum Problem des Kriegerdenkmals in Österreich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Koselleck, R. und Jeismann, M. (Hrsg.), Der politische Totenkult. Kriegerdenkmäler in der Moderne, München 1994, 51–90

Matt 1992 = Matt, W., Los von Tirol? Die Gründung des Vorarlberger Museumsvereins im politischen Spannungsfeld, in: Fliedl, G., Muttenthaler, R. und Posch, H. (Hrsg.), Museumsraum – Museumszeit. Zur Geschichte des österreichischen Museums- und Ausstellungswesens, Wien 1992, 71–81

Mautner / Geramb 1935 = Mautner, K. und Geramb, U. (Hrsg.), Steirisches Trachtenbuch, Bd. II: von 1780 bis zur Gegenwart, Graz 1935 (Reprint ebd. 1988)

Mayer 1904 = Mayer, A., Das niederösterreichische Landhaus in Wien 1513–1848, in: Berichte und Mitteilungen des Altertums-Vereines zu Wien 38 (1904), 1–133

Mayer 1989 = Mayer, G., Österreich als katholische Großmacht. Ein Traum zwischen Revolution und liberaler Ära (Studien zur Geschichte der Österreichisch-Ungarischen Monarchie 24), Wien 1989

Mayr 1888 = Mayr, A., Tiroler Dichterbuch, hrsg. im Auftrage des Vereins zur Errichtung eines Denkmals Walthers von der Vogelweide in Bozen, Innsbruck 1888

Mayrhofer / Katzinger 1990 = Mayrhofer, F. und Katzinger, W., Geschichte der Stadt Linz. Bd. II: von der Aufklärung zur Gegenwart, Linz/D. 1990

Mazohl-Wallnig 2005 = Mazohl-Wallnig, B., Zeitenwende 1806. Das Heilige Römische Reich und die Geburt des modernen Europa, Wien-Köln-Weimar 2005

Medaillen Wittelsbach 1901 = Die Medaillen und Münzen des Gesammthauses (sic!) Wittelsbach, bearb. und hrsg. vom Conservatorium des Münzkabinets (sic!), Bd. 1, München 1901

Meier 2004 = Meier, C., Das Verschwinden der Gegenwart. Über Geschichte und Politik, München 2004 (München-Wien [1]2001)

Meindl 1984 = Meindl, J., Andreas Hofer und die Erhebung Tirols im Spiegel der Dichtung – Musik und bildenden Kunst (masch.), Innsbruck 1984

Melly 1844 = Melly, E., Karl Russ. Umriß eines Künstlerlebens, Wien 1844

Melville / Rehberg 2004 = Melville, G. und Rehberg, K.-S. (Hrsg.), Gründungsmythen – Genealogien – Memorialzeichen. Beiträge zur institutionellen Konstruktion von Kontinuität, Köln-Weimar-Wien 2004

Merckle 1894 = Merckle, K., Das Denkmal König Friedrichs des Großen in Berlin, Berlin 1894

Metzner 1879 = Metzner, A., Österreichs Regenten in Wort und Bild. Ein Lehr- und Lesebuch für Schule und Haus. Zur Feier der silbernen Hochzeit Allerhöchst Ihrer Majestäten am 24. April 1879, Teschen 1879

Migacz 1972 = Migacz, M., Die Landschaftsbilder im Naturhistorischen Museum in Wien und die Wiener Landschaftsmalerei der Epoche, Diss. phil. Wien 1972

Mikoletzky 1975 = Mikoletzky, L., Zur Entstehung des Franzens-Monuments im Inneren Burghof zu Wien. Aus den Akten der K.K. Allgemeinen Hofkammer, in: Wiener Geschichtsblätter 30 (1975), 84–101

Mikoletzky 1991 = Mikoletzky, J., Vom Zensuropfer zum Klassiker. Grillparzer als österreichischer Nationaldichter, in: Denscher, B. und Obermaier, W. (Hrsg.), Grillparzer oder die Wirklichkeit der Wirklichkeit, Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Historisches Museum der Stadt Wien, Grillparzer-Gesellschaft, Wien 1991, 135–141

Mikoletzky 1995 = Mikoletzky, J., Bürgerliche Schillerrezeption im Wandel: Österreichische Schillerfeiern 1859–1905, in: Haas, H. und Stekl, H. (Hrsg.), Bürgerliche Selbstdarstellung. Städtebau, Architektur, Denkmäler (Bürgertum in der Habsburgermonarchie IV), Wien-Köln-Weimar 1995, 165–183

Miksch 1981 = Miksch, E., Wien an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert im Spiegel der Berichte ausländischer Besucher, Diss. phil. Wien 1981

Milesi 1965 = Milesi, R., Die Scheiben Gottlob Samuel Mohns in St. Filippen ob Sonnegg, in: Carinthia I 155 (1965), 755–766

Milesi 1965 II = Milesi, R., Barock und Klassizismus in der Grabplastik Kärntens (Buchreihe des Landesmuseums für Kärnten 18), Klagenfurt 1965

Millenkovich-Morold 1914 = Millenkovich-Morold, M. von, Denkmäler in Wien und Niederösterreich. Dargestellt in Wort und Bild für Schule und Haus. Mit Beiträgen zahlreicher Autoren, Wien 1914

Missong 1948 = Missong, A., Heiliges Wien. Ein Führer durch Wiens Kirchen und Kapellen, Wien 1948

Mitterauer 1982 = Mitterauer, M., Politischer Katholizismus, Österreichbewußtsein und Türkenfeindbild. Zur Aktualisierung von Geschichte bei Jubiläen, in: Beiträge zur historischen Sozialkunde 12 (1982), Nr. 4, 111–120

Mittig 1969 = Mittig, H.-E., Das Wiener Beethoven-Denkmal von Zumbusch und die Wende der Beethoven-Darstellung, in: Alte und moderne Kunst 14 (1969), Nr. 104, 25–33

Morath 1998 = Morath, W. (Hrsg.), Sommerreisen nach Salzburg im 19. Jahrhundert. Ergebnisse eines interdisziplinären Symposiums (Berlin, 27.–29. Oktober 1994), Carolino Augusteum Salzburger Museum für Kunst und Kulturgeschichte. Jahresschrift Salzburger Museum Carolino Augusteum 43/44 (1997/1998)

Moser 2007 = Moser, S.-K., Tiroler Bilder und ihre Darstellung. Malerei von 1830 bis 1900, in: Naredi-Rainer, P. von / Madersbacher, L., Kunst in Tirol, Bd. 2, Innsbruck-Wien-Bozen 2007, 519–560

Mraz 1984 = Mraz, G., Die Kirchen in Österreich zwischen Josephinismus und Liberalismus, in: Katalog: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs. 1. Teil: Von der Revolution zur Gründerzeit 1848–1880, Beiträge, Schloß Grafenegg (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums N.F. 147), Wien 1984, 87–94

Mühlberger 1989 = Mühlberger, G., Walther von der Vogelweide und sein Mythos in Südtirol, in: Der Schlern 63 (1989), H. 9, 467–473

Müller 1844 = Müller, C. F. (Hrsg.), Francisceen. Eine Sammlung von Anecdoten, Charakterzügen, Erinnerungen und merkwürdigen Momenten aus dem Leben und der Regierung des hochseligen Kaisers Franz I. in poetischen Bearbeitungen von verschiedenen Schriftstellern, Wien 1844

Museumsführer Carolino Augusteum 1996 = Prestel-Museumsführer Salzburger Museum Carolino Augusteum, mit Beiträgen von Birsak, K. u.a., München-New York 1996

Nagele 1882 = Nagele, A. (Hrsg.), Fest-Album anläßlich des 600jährigen Jubiläums der Belehnung der Habsburger mit Oesterreich, Graz 1882

Naredi-Rainer / Madersbacher 2007 = Naredi-Rainer, P. von / Madersbacher, L. (Hrsg.), Kunst in Tirol, 2 Bände, Innsbruck-Wien-Bozen 2007

Nebehay / Wagner 1981–1991 = Nebehay, I., Wagner, R., Bibliographie altösterreichischer Ansichtenwerke aus fünf Jahrhunderten. Die Monarchie in der topographischen Druckgraphik von der Schedel'schen Weltchronik bis zum Aufkommen der Photographie. Beschreibendes Verzeichnis der Ansichtenwerke, 3 Bände mit 1 Registerband und 2 Nachtragbänden, Graz 1981–1991

Neubauer-Kienzl / Deuer / Mahlknecht 2000 = Neubauer-Kienzl, B., Deuer, W. und Mahlknecht, E., Barock in Kärnten. Mit einem Beitrag von Berger, E., Klagenfurt 2000

Niederstätter 1993 = Niederstätter, A., Das 19. Jahrhundert: Landeseinheit und Vorarlberger Identität, in: 75 Jahre selbständiges Land Vorarlberg (1918–1993), Bregenz 1993, 63–87

Niegl 1980 = Niegl, M. A., Die archäologische Erforschung der Römerzeit in Österreich. Eine wissenschaftsgeschichtliche Untersuchung (Österreichische Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Denkschriften 141), Wien 1980

Niemetz 1976 = Niemetz OCist, P., Die Babenberger-Scheiben im Heiligenkreuzer Brunnenhaus, Mödling 1976

Nierhaus 2007 = Nierhaus, A., Höfisch und Österreichisch. Zur Architektur des Neobarock in Wien, in: Csáky, M., Celestini, F. und Tragatschnig, U. (Hrsg.), Barock – ein Ort des Gedächtnisses. Interpretament der Moderne / Postmoderne, Wien-Köln-Weimar 2007, 79–100

Nipperdey 1968 = Nipperdey, T., Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert, in: Historische Zeitschrift 206 (1968), 529–585, wiederabgedruckt in: ders., Gesellschaft, Kultur, Theorie. Gesammelte Aufsätze zur neueren Geschichte (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft 18), Göttingen 1976, 133–173, 432–439 (Anmerkungen)

Nipperdey 1984 = Nipperdey, T., Geschichte und Orientierung, in: Klingenstein, G. (Hrsg.), Krise des Fortschritts (Studien zu Politik und Verwaltung 5), Wien-Köln-Graz 1984, 11–20

Nipperdey 1991 = Nipperdey, T., Nachdenken über die deutsche Geschichte, München 1991

Noll 1993 = Noll, M., Jakob Plazidus Altmutter (1780–1819), geisteswiss. Diplomarbeit (masch.) Universität Innsbruck 1993

Noltenius 1990 = Noltenius, R., Dichtung, Fest und Denkmal. Identitätsfindung, Politisierung und Nationalisierung der Deutschen durch ihre „Dichterkönige", in: Egger, O. und Gummerer, H. (Hrsg.), Walther – Dichter und Denkmal, Wien-Lana 1990, 25–33

Obenaus 1985 = Obenaus, H., Der Heldenberg als vaterländisches, militärgeschichtliches und kulturhistorisches Denkmal, Diss. phil. Wien 1985

Oberchristl 1923 = Oberchristl, F., Der Mariä-Empfängnis-Dom in Linz a.D. Zum sechzigjährigen Bau-Jubiläum, Linz/D. 1923

Oberchristl 1924 = Oberchristl, F., Die neuen Gemälde-Fenster des Linzer Domes, Linz/D. 1924

ÖBL = Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950, hrsg. von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, bisher 12 Bände, Wien 1957–2005

Oesterreich 1840 = (F. L. Graf von Schirnding), Oesterreich im Jahre 1840. Staat und Staatsverwaltung, Verfassung und Cultur, 2 Bände, Leipzig 1840

Officieller Führer 1900 = Officieller Führer durch die oesterreichischen Abtheilungen der Weltausstellung Paris 1900, Paris 1900

Ohara 1995 = Ohara, M., Herrschertugenden des Kaiserhauses. Das Bildprogramm der Deckengemälde im großen Kaisersaal der Kartause Mauerbach, in: Frühneuzeit-Info 6 (1995), H. 1, 7–23

Ohara 1996 = Ohara, M., Rudolf of Habsburg and the Priest. A Study in Iconography of the Counter-Reformation under the House of Habsburg, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 49 (1996), 91–135, 309–328 (Abb.)

Öhlinger 1999 = Öhlinger, W., Wien im Aufbruch zur Moderne (Geschichte Wiens V), Wien 1999

Olin 1985 = Olin, M., The Cult of Monuments as a State Religion in late 19th Century Austria, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 38 (1985), 177–198

Ortner 1970 = Ortner, F., Heiligenverehrung zwischen Romantik und Moderne in Wien, Diss. theol. Wien 1970

Ortner 1972 = Ortner, J. P., Marquard Herrgott (1694–1762). Sein Leben und Wirken als Historiker und Diplomat (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Kommission für die Geschichte Österreichs 5), Wien 1972

Ortner 1979 = Ortner, F., Säkularisation und kirchliche Erneuerung im Erzbistum Salzburg 1803–1835 (Veröffentlichungen des Instituts für kirchliche Zeitgeschichte am Internationalen Forschungszentrum für Grundfragen der Wissenschaften Salzburg Ser. II, Bd. 8), Wien-Salzburg 1979

Ostrowski 1991 = Ostrowski, M. von, Deutsche Monumentalbrunnen von den Freiheitskriegen bis zur Reichsgründung, Diss. phil. Berlin 1991

Otten 1970 = Otten, F., Ludwig Michael Schwanthaler 1802–1848. Ein Bildhauer unter König Ludwig I. von Bayern (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts 12), München 1970

Ottillinger / Hanzl 1997 = Ottillinger, E. B. und Hanzl, L., Kaiserliche Interieurs. Die Wohnkultur des Wiener Hofes im 19. Jahrhundert und die Wiener Kunstgewerbereform (Publikationsreihe der Museen des Mobiliendepots 3), Wien-Köln-Weimar 1997

Pabst (1828) = Pabst, F. X., Dankbare Gefühle treuer Unterthanen-Liebe der Völker des Österreichischen Kaiserstaates am 12ten Februar 1828 zum Allerhöchsten Geburtstage Sr. Majestät Franz I., Wien o.J. (1828)

Paces / Wingfield 2005 = Paces, C. und Wingfield, N. M., The Sacred and the Profane. Religion and Nationalism in the Bohemian Lands, 1880–1920, in: Judson / Rozenblit 2005, 107–125

Pap 2000 = Pap, R., Unesco Weltkulturerbe Semmeringland in Ölbildern, Aquarellen, Stichen, Lithographien und Fotos, Bruck/L. 2000

Paret 1990 = Paret, P., Kunst als Geschichte: Kultur und Politik von Menzel bis Fontane, München 1990 (Princeton [NJ] 11988)

Passy 1835 = Passy, A., Tod und Auferstehung. Huldigungs-Canzone, Wien 1835

Pauer 1966 = Pauer, H., Kaiser Franz Joseph I. Beiträge zur Bild-Dokumentation seines Lebens. Auszugsweise zusammengestellt aus den Beständen der Porträtsammlung und des Bildarchivs der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien-München 1966

Paul 1853 = Paul, C. (Pseudonym für F. Pachler), Kaiser Max und sein Lieblingstraum. Ein Festspiel, Wien 1853

Paulmann 2000 = Paulmann, J., Pomp und Politik. Monarchenbegegnungen in Europa zwischen Ancien Régime und Erstem Weltkrieg, Paderborn-München-Wien-Zürich 2000

Peer 2002 = Peer, P., Die österreichische Landschaftsmalerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – stilkritische Untersuchungen zu ihren künstlerischen Einflüssen, Diss. phil. Graz 2002

Pelzel 1774 = Pelzel, F. M., Kurzgefaßte Geschichte der Boehmen, von den aeltesten bis auf die itzigen Zeiten, Prag 1774

Pemsel 1984 = Pemsel, J., Die Wiener Weltausstellung von 1873, in: Katalog: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs. 1. Teil: Von der Revolution zur Gründerzeit 1848–1880, Beiträge, Schloß Grafenegg (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums N.F. 147), Wien 1984, 182–184

Pemsel 1989 = Pemsel, J., Die Wiener Weltausstellung von 1873. Das gründerzeitliche Wien am Wendepunkt, Wien-Köln 1989

Pendl 1900 = Pendl, E., Österreich auf der Weltausstellung Paris 1900, Wien 1900

Penn 1908 = Penn, H., Das heutige Wien des Kaisers Franz Josef I. zum Ruhme des Kaisers, zur Ehre Wiens für Einheimische und Fremde, Wien 1908

Pennerstorfer 1878 = Pennerstorfer, I. (Hrsg.), Oesterreichische Geschichte in Gedichten. Zum sechshundertjährigen Jubiläum des Einzuges Rudolfs von Habsburg in Wien, Wien 1878

Pennerstorfer 1882 = Pennerstorfer, I., Festrede zur 600jähr. Jubelfeier der Vereinigung des habsburgischen Herrscherhauses mit Österreich. 27. December 1282 – 27. December 1882, Wien 1882

Perger 1846 = Die Wiener Kunstvereinsblätter von 1832 bis 1846. Besprochen von Anton Ritter von Perger, Wien 1846

Pernhart 1993 = Markus Pernhart. Burgen und Schlösser in Kärnten. 194 Bleistiftzeichnungen aus der Zeit um 1860. Mit einem Beitrag von Kreuzer, A., Klagenfurt 1993 (ebd. 11976)

Petrin 1996 = Petrin, S., „Aus dem unerschöpflichen Born der österreichischen Geschichte (…)". Zur Entstehung der Fresken im Marmorsaal des Gebäudes der Niederösterreichischen Landesregierung in Wien, in: Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich N.F. 62/2 (1996) [Festgabe des Vereins für Landeskunde von Niederösterreich zum Ostarrîchi-Millennium], 529–554

Petrová-Pleskotová 1966 = Petrová-Pleskotová, A., Slovenské vytvarné umenie obdobia národného obrodenia, Bratislava 1966

Pezzl 1826 = Johann Pezzl's Beschreibung von Wien. Siebente Ausgabe verbessert und vermehrt von Ziska, F., Wien 1826

Pfalz 1905 = Österreichische Krieger- und Wehrmannslieder aus dem Jahre 1809. Aus fliegenden Blättern, handschriftlichen und gedruckten Quellen gesammelt von Pfalz, A., Deutsch-Wagram 1905

Pfaundler / Köfler 1984 = Pfaundler, W. und Köfler, W., Der Tiroler Freiheitskampf 1809 unter Andreas Hofer. Zeitgenössische Bilder, Augenzeugenberichte und Dokumente, München-Innsbruck 1984

Pfeiffer 1987 = Pfeiffer, K., Die Verschmelzung von Kunst und Natur zur perfekten Illusion. Das Innsbrukker Rundgemälde, in: Kunsthistorisches Jahrbuch Graz 23 (1987) [Natur und Kunst], 117–121

Pichler 1997 = Pichler, G., Ein neu gefundener Entwurf für das Kaiser-Franz-Denkmal in Wien von Franz Bauer, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 51 (1997), 662–665

Pichler 2000 = Pichler, M., Denkmäler in Tirol. Eine vergleichende Darstellung der Entstehung und Enthüllung des Walther von der Vogelweide-Denkmals in Bozen und des Dante Alighieri-Monuments in Trient, geisteswiss. Diplomarbeit (masch.) Universität Salzburg 2000

Pick 1980 = Pick, I., Die Türkengefahr als Motiv für die Entstehung kartographischer Werke über Wien, Diss. phil. Wien 1980

Pickl 1982 = Pickl, O. (Hrsg.), Erzherzog Johann und Österreich. Sein Wirken in seiner Zeit. Festschrift zur 200. Wiederkehr seines Geburtstages (Forschungen zur geschichtlichen Landeskunde der Steiermark 33), Graz 1982

Pickl 1992 = Pickl, O. (Hrsg.), 800 Jahre Steiermark und Österreich 1192–1992. Der Beitrag der Steiermark zu Österreichs Größe (Forschungen zur geschichtlichen Landeskunde der Steiermark 35), Graz 1992

Pizzinini 1984 = Pizzinini, M., Andreas Hofer. Seine Zeit. Sein Leben. Sein Mythos, Wien 1984

Plagemann 1967 = Plagemann, V., Das deutsche Kunstmuseum 1790–1870. Lage, Baukörper, Raumorganisation, Bildprogramm (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts 3), München 1967

Planner-Steiner 1983 = Planner-Steiner, U., Das neue Rathaus – ein Bau im Geist seiner Zeit, in: Wiener Rathausbuch, Fotografiert von Lessing, E., Textbeiträge von Czeike, F., Planner-Steiner, U. und Roschitz, K., Wien-München 1983, 27–46

Planner-Steiner / Eggert 1978 = Planner-Steiner, U., Friedrich von Schmidt – Eggert, K., Carl von Hasenauer (Die Wiener Ringstraße, Bild einer Epoche VIII.2), Wiesbaden 1978

Plattner 1999 = Plattner, I., Fin de Siècle in Tirol. Provinzkultur und Provinzgesellschaft um die Jahrhundertwende, Innsbruck-Wien 1999

Plesser / Tietze 1910 = Plesser, A. und Tietze, H., Die Denkmale des politischen Bezirkes Pöggstall (Österreichische Kunsttopographie 4), Wien 1910

Poch-Kalous 1948 = Poch-Kalous, M., Johann Martin Fischer. Wiens bildhauerischer Repräsentant des Josefinismus (Forschungen zur österreichischen Kunstgeschichte 3), Wien 1948

Poch-Kalous 1970 = Poch-Kalous, M., Wiener Plastik im 19. Jahrhundert, in: Geschichte der bildenden Kunst in Wien. Plastik in Wien (Geschichte der Stadt Wien, hrsg. vom Verein für Geschichte der Stadt Wien N.R. VII, 1), Wien 1970, 163–250

Podbrecky 2003 = Podbrecky, I., Koordination und Subordination. Gottfried Sempers Wiener Kaiserforum als symbolischer Raum, in: Wiener Geschichtsblätter 58 (2003), H. 4, 316–332

Pollak 1911 = Pollak, F., Anton Dominik von Fernkorn. Ein österreichischer Plastiker, Wien 1911

Polleross 1988 = Polleross, F. B., Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert (Manuskripte zur Kunstwissenschaft 18/I und II), Worms/R. 1988

Polleross 1997 = Polleross, F. B., Arbor monarchia. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des Wiener Hofes um 1700, in: Frühneuzeit-Info 8 (1997), H. 1, 7–23

Polleross 2000 = Polleross, F. B., Kaiser, König, Landesfürst: Habsburgische „Dreifaltigkeit" im Porträt, in: Beyer, A. (Bearb.) unter Mitarbeit von Schütte, U. und Unbehaun, L., Bildnis, Fürst und Territorium (Rudolstädter Forschungen zur Residenzkultur 2), München-Berlin 2000, 189–218

Pötschner 1962 = Pötschner, P., Franz Steinfelds „Hallstätter See" von 1834, in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie 6 (1962), Nr. 50, 29–32

Pötschner 1978 = Pötschner, P., Wien und die Wiener Landschaft. Spätbarocke und biedermeierliche Landschaftskunst in Wien, Salzburg 1978

Pötschner 1994 = Pötschner, A., Ikonographie der österreichischen Kaiser im 19. Jahrhundert mit einem Ausblick in das 20. Jahrhundert, geisteswiss. Diplomarbeit (masch.) Wien 1994

Pötschner 1999 = Pötschner, A., Das Burgtor auf dem Heldenplatz, in: Arx 21 (1999), H. 1, 9–14

Pötzl-Malikova 1976 = Pötzl-Malikova, M., Die Plastik der Ringstraße. Künstlerische Entwicklung 1890–1918 (Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche IX.2), Wiesbaden 1976

Prahl 2000 = Prahl, R. u.a., Prag 1780–1830. Kunst und Kultur zwischen den Epochen und Völkern, Praha 2000

Preiss 1997 = Preiss, P., „Eucharistia – Hic Austria". Die Ursprungslegende der Pietas Habsburgo-Austriaca Eucharistica und der Entstehung des Bindenschildes in den Gemälden des Habsburgersaales im Lustschloß „Troja" bei Prag, in: Müller, R. A. (Hrsg.), Bilder des Reiches (Irseer Schriften 4), Sigmaringen 1997, 369–395

Primisser 1821 = Der Stammbaum des Allerdurchlauchtigsten Hauses Habsburg-Oesterreich. In einer Reihe von Bildnissen Habsburgischer Fürsten und Fürstinnen von Rudolf I. bis Philipp dem Schoenen nach dem in der k.k. Ambraser Sammlung befindlichen, auf Befehl Kaiser Maximilians I. verfertigten Originalgemaehlde zum Erstenmale herausgegeben durch das Lithographische Institut und mit kurzen historischen und Kunstnachrichten begleitet von Alois Primisser, Custos am k.k. Münz- und Antikenkabinet und der k.k. Ambraser Sammlung zu Wien, o.O., o.J. (1821)

Probszt-Ohstorff 1964 = Probszt-Ohstorff, G., Die Kärntner Medaillen, Abzeichen und Ehrenzeichen (Buchreihe des Landesmuseums für Kärnten 11), Klagenfurt 1964

Prohászka 1997 = Prohászka, L., Reiterstandbilder, Budapest 1997

Prokisch 1984 = Prokisch, B., Studien zur kirchlichen Kunst Oberösterreichs im 19. Jahrhundert, 3 Bände, Diss. phil. Wien 1984

Prokisch 1993 = Prokisch, B., Die Stadtpfarrkirche in den Jahren 1853 bis 1914. Die Umgestaltung des Historismus, in: Koch, R. und Prokisch, B., Stadtpfarrkirche Steyr. Baugeschichte und Kunstgeschichte, Steyr 1993, 281–306

Prokisch 1996 = Prokisch, B., Wider das Vergessen. Anmerkungen zu Künstlerdenkmälern, in: Katalog: Vom Ruf zum Nachruf. Anton Bruckner / St. Florian, Künstlerschicksale / Schloß Mondsee, Oberösterreichische Landesausstellung, Linz/D. 1996, 154–173

Prokisch 2001 = Prokisch, B., Religiöse und kirchliche Medaillen des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts aus Oberösterreich, in: Kalb, H. und Sandgruber, R. (Hrsg.), Festschrift – Rudolf Zinnhobler zum 70. Geburtstag, Linz/D. 2001, 155–189

Prokisch / Dimt 1995 = Prokisch, B. und Dimt, H., Das Museum Francisco-Carolinum in Linz. Festschrift

zum 100. Jahrestag der Eröffnung am 29. Mai 1895 (Studien zur Kulturgeschichte von Oberösterreich 4), Linz/D. 1995

Promintzer 1967 = Promintzer, P., Die Reisen Kaiser Franz Josephs (1848–1867), Diss. phil. Wien 1967

Promitzer 1996 = Promitzer, C., Verlorene Brüder: Geschichte der zweisprachigen Region Leutschach in der südlichen Steiermark (19.–20. Jahrhundert), Diss. phil. Graz 1996

Proschko 1861 = Proschko, F. I., Kronperlen der österreichischen Geschichte. Ein Festgeschenk für die deutsche Jugend, Linz/D.-Leipzig 1861

Proschko 1867 = Proschko, F. I., Perlen aus der Krone des letzten deutschen Kaisers, Wien 1867

Proschko 1883 = Proschko, F. I., Ein Gang durch Alt-Wien nach Neu-Wien, Wien 1883

Proschko 1888 = Proschko, F. I., Perlen aus der österreichischen Vaterlands-Geschichte. Zum vierzigjährigen Regierungs-Jubiläum Sr. Majestät des Kaisers Franz Joseph I., Würzburg-Wien 1888

Puchalski 2000 = Puchalski, L., Imaginärer Name Österreich. Der literarische Österreich-Begriff an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (Schriftenreihe der österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts 8), Wien-Köln-Weimar 2000

Pühringer-Zwanowetz 1965 = Pühringer-Zwanowetz, L., Zur kunstgeschichtlichen Bedeutung des Reiterdenkmals für Kaiser Leopold I. in Klagenfurt, in: Carinthia I 155 (1965), 714–751

Pyrker 1845 = Johann Ladislav Pyrker's sämmtliche Werke (neue, durchaus verbesserte Auflage), Bd. 2, Stuttgart-Tübingen 1845

Rak / Vlnas 2004 = Rak, J. und Vlnas, V. (Hrsg.), Habsburské Století 1791–1914. Česká společnost ve vztahu k dynastii a monarchii, Stadtarchiv Prag, Praha 2004 (mit englischsprachigem Kurzführer)

Rapf 1974 = Rapf, C. R., Das Schottenstift (Wiener Geschichtsbücher 13), Wien-Hamburg 1974

Rauchensteiner 1972 = Rauchensteiner, M., Kaiser Franz und Erzherzog Carl. Dynastie und Heerwesen in Österreich 1796–1809 (Österreich Archiv – Schriftenreihe des Arbeitskreises für österreichische Geschichte), Wien 1972

Rauchensteiner 1978 = Rauchensteiner, M., Die Schlacht von Aspern am 21. und 22. Mai 1809 (Militärhistorische Schriftenreihe 11), Wien [3]1978

Rauchensteiner 1983 = Rauchensteiner, M., Die Schlacht bei Deutsch-Wagram am 5. und 6. Juli 1809 (Militärhistorische Schriftenreihe 36), Wien [2]1983

Rauchensteiner 1984 = Rauchensteiner, M., Österreichbewußtsein und österreichische Staatsidee im Zeitalter des aufgeklärten Absolutismus und im Vormärz, in: Zöllner, E. (Hrsg.), Volk, Land und Staat. Landesbewußtsein, Staatsidee und nationale Fragen in der Geschichte Österreichs (Schriften des Institutes für Österreichkunde 43), Wien 1984, 42–53

Rauchensteiner 2000 = Rauchensteiner, M. u.a., Das Heeresgeschichtliche Museum in Wien, Wien 2000

Redl 1971 = Redl, E., Flugblätter und Flugschriften gegen Napoleon. Ein Beitrag zur österreichischen Propaganda 1805 bis 1809, Diss. phil. Wien 1971

Redlich 1920 = Redlich, J., Das österreichische Staats- und Reichsproblem. Geschichtliche Darstellung der inneren Politik der habsburgischen Monarchie von 1848 bis zum Untergang des Reiches, Bd. 1/1, Leipzig 1920

Reisner 1900 = Reisner, A., Die Franzosen in Eisenerz, Eisenerz 1900

Reissberger 1982 = Reissberger, M., Zum Problem künstlerischer Selbstdarstellung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die Lebenden Bilder, in: Zeman, H. (Hrsg.), Die österreichische Literatur. Ihr Profil im 19. Jahrhundert (1830–1880), Graz 1982, 741–769

Reissberger 1989 = Reissberger, M., Lebende Bilder zu einem historischen Familienfest – Kronprinz Rudolf

als Erbe und Ahn, in: Katalog: Rudolf. Ein Leben im Schatten von Mayerling (119. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien), Wien 1989, 129–139

Reißleithner 1856 = Anonymus (Reißleithner, J.), Zu der projektirten (sic!) monumentalen Rekonstruirung und Erweiterung der Pfarrkirche in Jedenspeigen, Wien 1856

Reiter 2001 = Reiter, C., Suche nach dem Unendlichen. Aquarelle und Zeichnungen der deutschen und österreichischen Romantik aus dem Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien, München-London-New York 2001

Reiter 2006 = Reiter, C., „Wie im wachen Traume". Zeichnungen, Aquarelle, Ölskizzen der deutschen und österreichischen Romantik. Bestandskatalog des Kupferstichkabinetts der Akademie der bildenden Künste Wien, Salzburg-München 2006

Renner 1883 = Renner, V. von, Wien im Jahre 1683. Geschichte der zweiten Belagerung der Stadt durch die Türken im Rahmen der Zeitereignisse. Aus Anlaß der zweiten Säcularfeier, Wien 1883

Resch 1997 = Resch, W. (Bearb.) u.a., Die Kunstdenkmäler der Stadt Graz. Die Profanbauten des I. Bezirkes. Altstadt (Österreichische Kunsttopographie 53), Wien 1997

Reschenhofer 2005 = Reschenhofer, B., Das Korneuburger Rathaus, geisteswiss. Diplomarbeit (masch.) Universität Wien 2005

Residenzgalerie 1980 = Blechinger, E., Salzburger Landessammlungen. Residenzgalerie mit Sammlung Czernin und Sammlung Schönborn-Buchheim. Katalog mit Kurzführer, Salzburg [4]1980

Ressel 1982 = Ressel, J., Kirchen und Kapellen, religiöse Gedenksäulen und Wegzeichen in Baden bei Wien. Ein Beitrag zur Geschichte, Heimatkunde und Kunstgeschichte, Baden/W. [2]1982

Reynolds 2000 = Reynolds, D., Die österreichische Synthese. Metropole, Peripherie und die kunstgewerblichen Fachschulen des Museums, in: Noever, P. (Hrsg.), Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für angewandte Kunst in Wien, Wien, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Ostfildern-Ruit 2000, 203–218

Richter 1883 = Richter, C., Geschichte der Kaiser Josef-Denkmäler in Böhmen, Mähren, Niederösterreich und Schlesien, Tetschen/E. 1883

Riedl-Dorn 1998 = Riedl-Dorn, C., Das Haus der Wunder. Zur Geschichte des Naturhistorischen Museums in Wien. Mit einem Beitrag von Lötsch, B., Wien 1998

Riedmann 1999 = Riedmann, J., Tirol, in: Heuberger, V., Suppan, A. und Vyslonzil, E. (Hrsg.), Das Bild vom Anderen. Identitäten, Mentalitäten, Mythen und Stereotypen in multiethnischen europäischen Regionen, Frankfurt/M. u.a. [2]1999, 215–234

Rieger 1910 = Rieger, E., Das Deutschmeisterdenkmal und die Denkmalkunst in Wien, Wien 1910

Riesenfellner 1994 = Riesenfellner, S., Todeszeichen. Zeitgeschichtliche Denkmalkultur am Beispiel von Kriegerdenkmälern in Graz und der Steiermark von 1867–1934, in: Riesenfellner, S. und Uhl, H. (Hrsg.), Todeszeichen. Zeitgeschichtliche Denkmalkultur in Graz und in der Steiermark vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart (Kulturstudien. Bibliothek der Kulturgeschichte, Sonderband 19), Wien-Köln-Weimar 1994, 1–75

Riesenfellner 1998 = Riesenfellner, S., Steinernes Bewußtsein I. Der „Heldenberg" – die militärische und dynastische „Walhalla" Österreichs, in: ders. (Hrsg.), Steinernes Bewußtsein I. Die öffentliche Repräsentation staatlicher und nationaler Identität Österreichs in seinen Denkmälern, Wien-Köln-Weimar 1998, 13–30

Riesenfellner 1998 II = Riesenfellner, S., Steinernes Bewußtsein II. Die „Ruhmeshalle" und die „Feldherrnhalle" – das k.(u.)k. „Nationaldenkmal" im Wiener Arsenal, in: ders. (Hrsg.), Steinernes Bewußtsein I.

Die öffentliche Repräsentation staatlicher und nationaler Identität Österreichs in seinen Denkmälern, Wien-Köln-Weimar 1998, 63–75

Riesenfellner 1998 III = Riesenfellner, S., Der „moderne" Denkmalkult an der Peripherie. Grazer Denkmäler von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg, in: ders. (Hrsg.), Steinernes Bewußtsein I. Die öffentliche Repräsentation staatlicher und nationaler Identität Österreichs in seinen Denkmälern, Wien-Köln-Weimar 1998, 167–223

Riesenfellner 1998 IV = Riesenfellner, S., Zwischen deutscher „Kulturnation" und österreichischer „Staatsnation". Aspekte staatlicher und nationaler Repräsentation in Dichter- und Musikerdenkmälern der Wiener Ringstraße bis zum Ersten Weltkrieg, in: ders. (Hrsg.), Steinernes Bewußtsein I. Die öffentliche Repräsentation staatlicher und nationaler Identität Österreichs in seinen Denkmälern, Wien-Köln-Weimar 1998, 269–303

Riesenfellner 1998 V = Riesenfellner, S., „Alles mit Gott für Kaiser und Vaterland!" Der maria-theresianische und franzisco-josephinische Denkmalkult rund um das Beispiel des „nationalen" österreichischen Denkmalraumes der k.u.k. Militärakademie in Wiener Neustadt, in: ders. (Hrsg.), Steinernes Bewußtsein I. Die öffentliche Repräsentation staatlicher und nationaler Identität Österreichs in seinen Denkmälern, Wien-Köln-Weimar 1998, 333–363

Rittinger 1983 = Rittinger, B., Der junge Kaiser Franz Joseph I. in Bildern von Josef Führich, in: Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien 35 (1983), Nr. 3, 1–5

Rittinger 1996 = Rittinger, B., Kupelwieser in Kirchen Wiens. Ein Führer zu den Malereien Leopold Kupelwiesers in und für Kirchen und Kapellen Wiens sowie zu deren künstlerischer Entstehung. Aus Anlaß des Geburtstages des Künstlers herausgegeben vom Erzbischöflichen Dom- und Diözesanmuseum, Wien 1996

Rogasch 1997 = Rogasch, W. (Hrsg.), Victoria & Albert. Vicky & The Kaiser. Ein Kapitel deutsch-englischer Familiengeschichte, Ostfildern-Ruit 1997

Rogy 1998 = Rogy, H., Die touristische „Entdeckung" Kärntens in der Zeit vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg, in: Carinthia I 188 (1998), 483–512

Röhrig 1972 = Röhrig CanReg, F., Klosterneuburg (Wiener Geschichtsbücher 11), Wien-Hamburg 1972

Röhrig 1975 = Röhrig CanReg, F., Der Babenberger-Stammbaum im Stift Klosterneuburg, Wien 1975

Rohsmann 1992 = Rohsmann, A., Markus Pernhart. Die Aneignung von Landschaft und Geschichte, Klagenfurt 1992

Rokyta 1965 = Rokyta, H., Josef Helfert (1791–1847) und die Anfänge des Denkmalkultes im böhmisch-österreichischen Vormärz, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 19 (1965), H. 1/2, 31–37

Romberg 2006 = Romberg, W., Erzherzog Carl von Österreich. Geistigkeit und Religiosität zwischen Aufklärung und Revolution (Österreichische Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Historische Kommission, Archiv für österreichische Geschichte 139), Wien 2006

Roschitz 1989 = Roschitz, K., Wiener Weltausstellung 1873, Wien-München 1989

Rose 1991 = Rose, C., Ikonographie Kaiser Franz I. (II.), geisteswiss. Diplomarbeit (masch.) Universität Wien 1991

Rossbacher 1988 = Rossbacher, B., Andreas Nesselthaler (1748–1821). Hofmaler im klassizistischen Salzburg. Historiengemälde und Landschaftsbilder, geisteswiss. Diplomarbeit (masch.) Universität Salzburg 1998

Rossi 1814 / 1815 = Denkbuch fuer Fuerst und Vaterland, hrsg. von Joseph Rossi, 2 Bände, Wien 1814–1815

Rostas 2007 = Rostas, P., Die „historischen" Prunkräume des Budaer Königspalastes um 1900, in: Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien 59 (2007), Nr. 1–2, 1–22

Rothenberg 2001 = Rothenberg, G. E., The Shield of the Dynasty: Reflections on the Habsburg Army, 1649–1918, in: Austrian History Yearbook 32 (2001), 169–206

Rotter 1881 = Rotter, R., Kaiser Joseph der Zweite und sein „Kämpfen um ein morgenrothes Land". Vaterländisches Charakterbild, Troppau 1881

Rudigier / Schönborn / Strasser 1992 = Rudigier, A., Schönborn, P. und Strasser P., Bertle. Eine Künstlerfamilie aus dem Montafon, Feldkirch 1992

Rumpler 1991 = Rumpler, H., Die Rolle der Dynastie im Vielvölkerstaat des 19. Jahrhunderts, in: Wolfram, H. und Pohl, W. (Hrsg.), Probleme der Geschichte Österreichs und ihrer Darstellung (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Kommission für die Geschichte Österreichs 18), Wien 1991, 165–175

Rumpler 1997 = Rumpler, H., Eine Chance für Mitteleuropa. Bürgerliche Emanzipation und Staatsverfall in der Habsburgermonarchie (Österreichische Geschichte 1804–1914), Wien 1997

Rumpler 1999 = Rumpler, H., „Dass neu und kräftig möge Österreichs Ruhm erstehen!". Der Thronwechsel vom 2. Dezember 1848 und die Wende zur Reaktion, in: Bruckmüller, E. und Häusler, W. (Hrsg.), 1848. Revolution in Österreich (Schriften des Institutes für Österreichkunde 62), Wien 1999, 139–154

Rüsen 2001 = Rüsen, J., Zerbrechende Zeit. Über den Sinn der Geschichte, Köln-Weimar-Wien 2001

Ruthner 1871 = Ruthner, A. von, Das Kaiserthum Oesterreich in malerischen Originalansichten seiner reizenden Landschaften und großartigsten Naturschönheiten, seiner bedeutendsten Städte und ausgezeichnetsten Bauwerke in Stahlstichen. Mit beschreibendem Text seiner Geschichte, seines Culturlebens und seiner Topographie von Dr. Anton von Ruthner, 2 Bände mit je 2 Abteilungen, Wien-Darmstadt 1871 (Reprint Graz 1985 [Topographia Austriaca 1])

Sagenwelt 1837–1839 = Die Sagenwelt oder Volkssagen, Erzaehlungen, Maehrchen, Schilderungen, Balladen, Romanzen, Phantasiestuecke, Anekdoten und Novellen, mitunter kriegerischen Inhalts, aus der ganzen oesterreichischen Monarchie und anderen Gegenden von alten und neuen Tagen, 6 Bändchen, Linz/D. 1837–1839

Sakralbauten Schenna 1991 = Die Sakralbauten auf dem Kirchhügel von Schenna, Meran 1991

Samek 2003 = Samek, B. (Hrsg.), Ahnensaal des Schlosses in Frain an der Thaya, Brünn 2003

Sann 1922 = Sagen aus der grünen Mark, gesammelt von Hans von der Sann. Volksausgabe, Graz [3]1922 (ebd. [1]1911)

Sartori 1809 = Sartori, F., Laender- und Voelker-Merkwuerdigkeiten des oesterreichischen Kaiserthumes, 4 Teile, Wien 1809

Sartori 1812–1818 = Sartori, F., Mahlerisches Taschenbuch für Freunde interessanter Gegenden, Natur- und Kunst-Merkwürdigkeiten der österreichischen Monarchie, 6 Jahrgänge, Wien 1812–1818

Sartori 1816 = Sartori, F., Pantheon denkwuerdiger Wunderthaten volksthuemlicher Heroen und furchtbarer Empoerer des österreichischen Gesammt-Reiches, 3 Bände, Wien 1816

Sartori 1819 = Sartori, F., Romantischer Bildersaal großer Erinnerungen. Aus der Geschichte des österreichischen Kaiserstaates, 2 Bände, Leipzig 1819

Sartori 1830 = Sartori, F., Wien's Tage der Gefahr und die Retter aus der Noth, Teil 1, Wien 1830 (Teil 2: Wien 1832)

Schaffer 1888 = Schaffer, W., Das neue Schloß Hernstein. Baugeschichte und Beschreibung, in: Hernstein in Niederösterreich. Sein Gutgebiet und das Land im weiteren Umkreise. Mit Unterstützung seiner kaiserlichen Hoheit, (…) Erzherzog Leopold, hrsg. von Becker, M.-A., Wien 1888

Schaffer 1989 = Schaffer, N., Johann Fischbach 1797–1871 (Monographische Reihe zur Salzburger Kunst 11), Salzburger Museum Carolino Augusteum, Salzburg o.J. (1989)

Schäffer 1910 = Schäffer, A., Franz Schams, in: Berichte und Mitteilungen des Altertums-Vereines zu Wien 43 (1910), 99–112

Schatz 2004 = Schatz, F., Historisches Klischee und archäologische Realität. Zwei Figuren an der Fassade der Wiener Hofburg, in: Wiener Geschichtsblätter 59 (2004), H. 1, 44–58

Scheichl 1996 = Scheichl, S. P., Vaterländische Dichter und vaterländische Stoffe. Österreichische historische Balladen des Biedermeier, in: Katalog: Heldenromantik. Tiroler Geschichtsbilder im 19. Jahrhundert von Koch bis Defregger, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Südtiroler Landesmuseum, Innsbruck 1996, 44–51

Scheidl 2003 = Scheidl, I., Schöner Schein und Experiment. Katholischer Kirchenbau im Wien der Jahrhundertwende, Wien-Köln-Weimar 2003

Schemper-Sparholz 1995 = Schemper-Sparholz, I., Die Etablierung des Klassizismus in Wien. Friedrich Heinrich Füger und Franz Anton Zauner als Stipendiaten bei Alexander Trippel in Rom, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 52 (1995), 247–269

Schicklberger / Prokisch 1995 = Schicklberger, G. und Prokisch, B., Die großen Glasgemälde des Maria-Empfängnis-Domes zu Linz, Linz/D.-Graz 1995

Schimmer (nach 1850) = Schimmer, C. A., Kaiser Joseph II. Das Leben und Wirken, Wien (nach 1850)

Schlaffer / Schlaffer 1975 = Schlaffer, H. und Schlaffer, H., Studien zum ästhetischen Historismus, Frankfurt/M. 1975

Schlie 2002 = Schlie, U., Die Nation erinnert sich. Die Denkmäler der Deutschen (Beck'sche Reihe), München 2002

Schlögel 2003 = Schlögel, K., Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik, München 2003 (Frankfurt/M. 2006)

Schlorhaufer 1988 = Schlorhaufer, B., Zur Geschichte eines Regionalmuseums der Donaumonarchie im Vormärz. Der Verein des Tiroler Nationalmuseums Ferdinandeum 1823–1848, Diss. phil. Innsbruck 1988

Schlorhaufer 1992 = Schlorhaufer, B., Museumsraum Provinz. Die Gründung des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum und sein gesellschaftspolitisches Umfeld, in: Fliedl, G., Muttenthaler, R. und Posch, H. (Hrsg.), Museumsraum – Museumszeit. Zur Geschichte des österreichischen Museums- und Ausstellungswesens, Wien 1992, 31–48

Schlossar 1878 = Schlossar, A., Erzherzog Johann und seine Bedeutung für die Steiermark, Graz 1878

Schlossar 1898 = Schlossar, A., Hundert Jahre deutscher Dichtung in Steiermark 1785 bis 1885, Wien 1898

Schmal 2001 = Schmal, K., Die Pietas Maria Theresias im Spannungsfeld von Barock und Aufklärung. Religiöse Praxis und Sendungsbewußtsein gegenüber Familie, Untertanen und Dynastie (Mainzer Studien zur Neueren Geschichte 7), Frankfurt/M.-Berlin-Bern-Bruxelles-New York-Oxford-Wien 2001

Schmid 1972 = Schmid, J., Der Wandel des Bildes Josephs II. in der österreichischen Historiographie von den Zeitgenossen bis zum Ende der Monarchie, Diss. phil. Wien 1972

Schmidt 1952 = Schmidt, J., Linzer Kunstchronik, 3. Teil: Gesamtdarstellung (Sonderpublikationen zur Linzer Stadtgeschichte, hrsg. von der Stadt Linz, Städtische Sammlungen), Linz/D. 1952

Schmidt 1964 = Schmidt, J. (Bearb.), Die Linzer Kirchen (Österreichische Kunsttopographie 36), Wien 1964

Schmidt-Brentano 1975 = Schmidt-Brentano, A., Die Armee in Österreich. Militär, Staat und Gesellschaft 1848–1867 (Wehrwissenschaftliche Forschungen. Militärgeschichtliche Studien 20), Boppard/R. 1975

Schmued 1873 = Schmued, L., Maria Theresia 1740–1780. Zur feierlichen Enthüllung ihres neuen Denkmales auf dem Neuen Platze zu Klagenfurt im Juli 1873. Mit Fest-Gedicht von Josef Weilen, Klagenfurt 1873

Schnitzer 1898 = Schnitzer, I. (Hrsg.), Franz Joseph I. und seine Zeit. Cultur-historischer Rückblick auf die Francisco-Josephinische Epoche, Wien-München 1898

Schnyder 1989 = Schnyder, A., Der Dichter als Monument. Ein Kapitel aus der Geschichte der Rezeption Walthers von der Vogelweide, in: Archiv für Kulturgeschichte 71 (1989), 395–429

Schoch 1975 = Schoch, R., Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts 23), München 1975

Schöler 2003 = Schöler, B., Die Stadt Salzburg im Bild der Reiseliteratur ca. 1780–1820, geisteswiss. Diplomarbeit (masch.) Universität Salzburg 2003

Schorske 1985 = Schorske, C. E., Österreichs ästhetische Kultur 1870–1914. Betrachtungen eines Historikers, in: Katalog: Traum und Wirklichkeit Wien 1870–1930 (93. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien), Künstlerhaus, Wien 1985, 12–25

Schorske 1992 = Schorske, C. E., Museum in contested Space: the Sword, the Scepter and the Ring, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 88 (N.F. 52) [1992], 11–20

Schorske 1994 = Schorske, C. E., Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle, München-Zürich 1994 (New York [1]1980)

Schorske 2004 = Schorske, C. E., Mit Geschichte denken. Übergänge in die Moderne (Wiener Schriften zur Historischen Kulturwissenschaft 2), Wien 2004 (Princeton [NJ] [1]1998)

Schreiner 1992 = Schreiner, L. (Hrsg.), Kunst in Eger. Stadt und Land, München-Wien 1992

Schröder 1990 = Schröder, K. A., Katalog: Ferdinand Georg Waldmüller, Kunstforum Länderbank Wien, München 1990

Schubert 1980 = Schubert, H., Karlsbad. Ein Weltbad im Spiegel der Zeit, München 1980

Schultes 1995 = Schultes, L. (Bearb.), Die Sammlung Pierer. Vom Biedermeier zum Impressionismus (Kataloge des Oberösterreichischen Landesmuseums N.F. 97), Linz/D. o.J. (1995)

Schultes 1997 = Schultes, L. (Bearb.), Die Sammlung Kastner, Teil 2: Kunst des 19. Jahrhunderts (Kataloge des Oberösterreichischen Landesmuseums N.F. 113), Linz/D. o.J. (1997)

Schultes 2002 = Schultes, L., Die gotischen Flügelaltäre von Oberösterreich, Bd. 1: von den Anfängen bis Michael Pacher (Studien zur Kulturgeschichte von Oberösterreich 11), Linz/D. 2002

Schumann 2003 = Schumann, J., Die andere Sonne. Kaiserbild und Medienstrategien im Zeitalter Leopolds I. (Institut für Europäische Kulturgeschichte der Universität Augsburg, Colloquia Augustana 17), Berlin 2003

Schuster 1966 = Schuster, L., Bregenz in alten Ansichten, in: Jahrbuch des Vorarlberger Landesmuseumsvereins 1966, 62–108

Schwarz 1977 = Schwarz, H., Salzburg und das Salzkammergut. Eine künstlerische Entdeckung der Stadt und der Landschaft in Bildern des 19. Jahrhunderts, Salzburg [4]1977 (Wien [1]1926)

Schwarz 1982 = Schwarz, M., Architektur des Klassizismus und der Romantik in Niederösterreich (Wissenschaftliche Schriftenreihe Niederösterreich 62/63), St. Pölten-Wien 1982

Schwarz 1987 = Schwarz, M., Fürst Johann I. von Liechtenstein und die romantische Landschaftsinszenierung im südlichen Niederösterreich, in: Kunsthistorisches Jahrbuch Graz 23 (1987) [Natur und Kunst], 146–165

Schwedt 1882 = Schwedt, F., Das Poysdorfer Kaiser Josef-Büchlein. Zur Erinnerung an die Enthüllungsfeier des Kaiser Josef-Denkmales im Markte Poysdorf am 11. September 1881, Wien 1882

Schweickhardt 1832 = Schweickhardt, F. X., Ritter von Sickingen, Darstellung der k.k. Haupt- und Residenzstadt Wien, drei Abtheilungen, Wien 1832

Schweickhardt 1833–1835 = Schweickhardt, F. X., Ritter von Sickingen, Oesterreichisches Museum. Enthaltend die geschichtliche und topographisch-pitoreske (sic!) Darstellung aller k.k. österreichischen Staaten, mit Inbegriff der Beschreibungen der Burgen, Schlösser, Herrschaften, Städte, Märkte, Dörfer und Denkmale etc. etc., nach den in den Provinzen bestehenden Bezirken und Kreisen eingetheilt, Wien 1833–1835

Seeger 1997 = Seeger, U., Zwischen Anspruch und Realisierung – Friedrich von Schmidt als Denkmalpfleger, Bauforscher und Lehrer im Spiegel der Planzeichnungen zur Klosterneuburger Stiftskirche, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 50 (1997), 297–316, 423–432 (Abb.)

Seekirchen 2000 = Katholisches Stiftspfarramt Seekirchen (Hrsg.), Kollegiatsstifts- und Dekanatskirche zum hl. Petrus in Seekirchen (Christliche Kunststätten Österreichs 344), Salzburg 2000

Seele 2006 = Seele, S., Lexikon der Bismarck-Denkmäler. Türme, Standbilder, Büsten, Gedenktafeln, Petersberg 2006

Seethaler 1994 = Seethaler, H., Wilhelm Seib. Ein Bildhauer der Wiener Ringstraßenzeit 1854–1924, 2 Bände (masch), o.S., Wien 1994

Seibt 1995 = Seibt, F. (Hrsg.), Böhmen im 19. Jahrhundert. Vom Klassizismus zur Moderne, Berlin-Frankfurt/M. 1995

Seipel 2000 = Seipel, W. (Hrsg.), Der Kriegszug Kaiser Karls V. gegen Tunis. Kartons und Tapisserien, Wien, Kunsthistorisches Museum, Milano-Wien 2000

Sengle 1963 = Sengle, F., Wunschbild Land und Schreckbild Stadt. Zu einem zentralen Thema der neueren deutschen Literatur, in: Studium generale 16 (1963), H. 10, 619–631

Shedel 1990 = Shedel, J., Emperor, Church, and People: Religion and Dynastic Loyalty during the Golden Jubilee of Franz Joseph, in: The Catholic Historical Review 76 (1990), Nr. 1, 71–92

Shedel 2001 = Shedel, J., The Problem of Being Austrian: Religion, Law, and Nation from Empire to Anschluß, in: Csáky, M. und Zeyringer, K. (Hrsg.), Pluralitäten, Religionen und kulturelle Codes (Paradigma: Zentraleuropa 3), Innsbruck-Wien-München-Bozen 2001, 117–129

Shedel 2001 II = Shedel, J., „Fin de Siècle" or „Jahrhundertwende". The Question of an Austrian „Sonderweg", in: Beller, S. (Hrsg.), Rethinking Vienna 1900 (Austrian History, Culture, and Society 3), New York-Oxford 2001, 80–104

700 Jahre Retz 1979 = 700 Jahre Stadt Retz 1279–1979 (hrsg. von der Stadtgemeinde Retz), Retz 1979

Simson 1996 = Simson, J. von, Christian Daniel Rauch. Œuvre-Katalog, Berlin 1996

Sinkó 1987 = Sinkó, K., Die Millenniumsfeier Ungarns, in: Katalog: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs, 2. Teil: 1880–1916. Glanz und Elend (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums N.F. 186), Beiträge, Schloß Grafenegg, Wien 1987, 295–301

Sinkó 1989 = Sinkó, K., Árpád versus Saint István. Competing Heroes and Competing Interests in the Figurative Representation of Hungarian History, in: Ethnologia Europaea. Journal of European Ethnology 19 (1989), 67–84

Sinkó 2000 = Sinkó, K., Die Rezeption der ersten Jahrtausendwende im 19. und 20. Jahrhundert in Ungarn, in: Katalog: Europas Mitte um 1000, 27. Europaratsausstellung, Bd. 1, Stuttgart 2000, 9–20

Sinkó 2001 = Sinkó, K., Franz Joseph: Rivalität und Dualität dynastinischer (sic!) und nationaler Repräsentation, in: Katalog: Kaiser und König. Eine historische Reise: Österreich und Ungarn 1526–1918, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Wien 2001, 19–22

Sked 1993 = Sked, A., Der Fall des Hauses Habsburg. Der unzeitige Tod eines Kaiserreichs, München 1993 (Burnt Mill '1989)

Skreiner 1978 = Skreiner, W., Steiermark in alten Ansichten (Österreich in alten Ansichten VII), Salzburg-Wien 1978

Skreiner 1982 = Skreiner, W., Erzherzog Johann und die bildende Kunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Steiermark, in: Pickl 1982, 101–114

Skudnigg 1984 = Skudnigg, E., Denkmäler in Klagenfurt und ihre Schicksale (Wissenschaftliche Veröffentlichungen der Landeshauptstadt Klagenfurt 5), Klagenfurt 1984

Slapnicka 1982 = Slapnicka, H., Oberösterreich – unter Kaiser Franz Joseph (1861 bis 1918) (Beiträge zur Zeitgeschichte Oberösterreichs 8), Linz/D. 1982 (Der darin enthaltene Abschnitt „Denkmäler – zwischen >gemütlichem Realismus< und Jugendstil" basiert fast identisch auf: Slapnicka, H., Zwischen „gemütlichem Realismus" und Jugendstil. Oberösterreichische Denkmäler aus der Endphase der Monarchie, in: Oberösterreich – Kulturzeitschrift 30 [1980], H. 4, 59–68)

Slapnicka 1984 = Slapnicka, H., Das Welser Kaiser-Joseph-Denkmal und die Frühgeschichte des Parteiwesens in Oberösterreich, in: Mitteilungen des Oberösterreichischen Landesarchivs 14 (1984), 449–464

Slavíček 1981 = Slavíček, L., Neue Quellen zur österreichischen Malerei am Anfang des 19. Jahrhunderts, in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie 24/25 (1980/1981), Nr. 68/69, 161–201

Sommer 2001 = Sommer, M., Zwischen flüssig und fest. Metamorphosen eines steirischen Gedächtnisortes, in: Feichtinger, J. und Stachel, P. (Hrsg.), Das Gewebe der Kultur. Kulturwissenschaftliche Analysen zur Geschichte und Identität Österreichs in der Moderne, Innsbruck-Wien-München 2001, 105–126

Sommer 2002 = Sommer, M., „Die große Angelegenheit der Nationalbildung". Das Joanneum als kultureller Code der Identitätskonstruktion, in: Csáky, M. und Zeyringer, K. (Hrsg.), Inszenierungen des kollektiven Gedächtnisses. Eigenbilder, Fremdbilder, Innsbruck-Wien-München-Bozen 2002, 54–69

Sommer 2003 = Sommer, M., Museum. Gedächtnis. Identität. Museologisch-kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte des Steiermärkischen Landesmuseums Joanneum, Diss. phil. Wien 2003

Sørensen 1984 = Sørensen, B. A., Herrschaft und Zärtlichkeit. Der Patriarchalismus und das Drama im 18. Jahrhundert, München 1984

Spahr 1987 = Spahr OCist, K., Abtei Mehrerau (Schnell Kunstführer 1641), München-Zürich 1987

Spiegelfeld 2001 = Spiegelfeld, F. Graf, Erzherzog Johann und Schloß Schenna, in: Der Schlern 75 (2001), H. 4, 197–205

Spitzbart 1991 = Spitzbart, I., Der Bildhauer Heinrich Natter (1844–1892). Leben, Werk und Freundeskreis in München, Wien und Gmunden. Gedenkschrift zum 100. Todestag des Bildhauers, Gmunden 1991

Spreitzhofer 1986 = Spreitzhofer, K., Georgenberger Handfeste. Entstehung und Folgen der ersten Verfassungsurkunde der Steiermark (Steiermärkisches Landesarchiv, Styriaca N.R. 3), Graz 1986

Springer 1979 = Springer, E., Geschichte und Kulturleben der Wiener Ringstraße (Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche II), Wiesbaden 1979

Springer 1995 = Springer, E., Biographische Skizze zu Albert Ilg (1847–1896), in: Polleross, F. B. (Hrsg.), Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition (Frühneuzeit-Studien 4), Wien-Köln-Weimar 1995, 319–343

Seršeň 2000 = Sršeň, L., Národní Muzeum, Praha. Museumsführer: Architektur, Schmuckwerk und die ursprüngliche Ausstattung des Hauptgebäudes des Nationalmuseums in Prag, Praha 2000

Stachel 2001 = Stachel, P., Ein Staat, der an einem Sprachfehler zugrunde ging. Die „Vielsprachigkeit" des Habsburgerreiches und ihre Auswirkungen, in: Feichtinger, J. und Stachel, P. (Hrsg.), Das Gewebe der

Kultur. Kulturwissenschaftliche Analysen zur Geschichte und Identität Österreichs in der Moderne, Innsbruck-Wien-München 2001, 11–45

Stachel 2002 = Stachel, P., Mythos Heldenplatz, Wien 2002

Stachel 2005 = Stachel, P., Identität. Genese, Inflation und Probleme eines für die zeitgenössischen Sozial- und Kulturwissenschaften zentralen Begriffs, in: Archiv für Kulturgeschichte 87 (2005), 395–425

Stagl 2002 = Stagl, J., Das „Kronprinzenwerk" – eine Darstellung des Vielvölkerreiches, in: Moravánszky, A. (Hrsg.), Das entfernte Dorf. Moderne Kunst und ethnischer Artefakt (Ethnologica Austriaca 3), Wien-Köln-Weimar 2002, 169–182

Stähler 2001 = Stähler, K., Der Herrscher als Pflüger und Säer. Herrschaftsbilder aus der Pflanzenwelt (Eikon. Beiträge zur antiken Bildersprache 6), Münster/W. 2001

Stalla 2001 = Stalla, R. (Hrsg.), Ansichten vom Berg. Der Wandel eines Motivs in der Druckgrafik von Dürer bis Heckel. Aus der Sammlung des Alpinen Museums des Deutschen Alpenvereins, München, München-Berlin 2001

Starzer 1899 = Starzer, A., Geschichte der landesfürstlichen Stadt Korneuburg, Korneuburg 1899

Steinberg 1990 = Steinberg, M. P., The Meaning of the Salzburg Festival. Austria as Theater and Ideology, 1890–1938, Ithaca-London 1990

Steinberg 2000 = Steinberg, M. P., Ursprung und Ideologie der Salzburger Festspiele 1890–1938, Salzburg-München 2000 (Ithaca-London [1]1990)

Steinhardt 1853 = Steinhardt, J., Predigt gehalten bei dem, zur Feier der glücklichen Genesung Sr. Kaiserl. Königl. apost. Majestät Franz Josef I. am 17. März 1853 in der Synagoge zu Grosswardein abgehaltenen feierlichen Gottesdienste, Arad 1853

Steininger 1992 = Steininger, H., Geschichte und Entwicklung niederösterreichischer Museen und Sammlungen. Ein Abriß, in: Fliedl, G., Muttenthaler, R. und Posch, H. (Hrsg.), Museumsraum – Museumszeit. Zur Geschichte des österreichischen Museums- und Ausstellungswesens, Wien 1992, 115–138

Steinle 1910 = Steinle, A. M. von, Edward von Steinle. Des Meisters Gesamtwerk in Abbildungen, Kempten-München 1910

Stekl 1990 = Stekl, H., Der Wiener Hof in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Möckl, K. (Hrsg.), Hof und Hofgesellschaft in den deutschen Staaten im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert. Büdinger Forschungen zur Sozialgeschichte 1985 und 1986 (Deutsche Führungsschichten in der Neuzeit 18), Boppard/R. 1990, 17–60

Stekl 1997 = Stekl, H., Öffentliche Gedenktage und gesellschaftliche Identitäten, in: Brix, E. und Stekl, H. (Hrsg.), Der Kampf um das Gedächtnis. Öffentliche Gedenktage in Mitteleuropa, Wien-Köln-Weimar 1997, 91–116

Stekl 1997 II = Stekl, H., Städtejubiläen. Zur gesellschaftlichen Identität von Regionalgruppen, in: Institut für Wirtschafts- und Sozialgeschichte der Universität Wien (Hrsg.), Wiener Wege der Sozialgeschichte: Themen-Perspektiven-Vermittlungen, Wien-Köln-Weimar 1997, 95–118

Sternberg 2005 = Sternberg, C., Prag um 1800: Der Entwurf Josef Berglers für den Hauptvorhang des Prager Ständetheaters als Zeugnis seiner Zeit, in: Bohemia 46 (2005), H. 2, 343–372

Stettner 1989 = Stettner, W., Johann Genersich – von der Liebe des Vaterlandes. Ein Beitrag zum Problemkreis Vaterlandsliebe und Patriotismus im 18. Jahrhundert, in: Csáky, M. und Hagelkrys, R. (Hrsg.), Vaterlandsliebe und Gesamtstaatsidee im österreichischen 18. Jahrhundert (Beihefte zum Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts 1), Wien 1989, 19–33

Stifter 1978 = Stifter, A., Der Nachsommer. Vollständige Ausgabe nach dem Text und mit der Interpunktion der Erstausgabe von 1857. Mit einem Nachwort von Killy, W., München [3]1978

Stifter Orte 2005 = Stifter Orte. Erinnerungsstätten und Denkmäler, Linz/D. 2005

Stix 1925 = Stix, A., H. F. Füger, Wien-Leipzig 1925

Stockner 1999 = Stockner, B., Der jüngere Viktringer Malerkreis. Eine Kärntner Malerkolonie unter besonderer Berücksichtigung der Schwestern Sophie und Johanna von Moro, geisteswiss. Diplomarbeit (masch.) Universität Graz 1999

Storck 2001 = Storck, C. P., Kulturnation und Nationalkunst. Strategien und Mechanismen tschechischer Nationsbildung von 1860 bis 1914 (Mittel- und Osteuropawissenschaften 2), Köln 2001

Strasoldo-Graffemberg 1986 = Strasoldo-Graffemberg, A., Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld (1788–1853), Diss. phil. Freiburg/B. 1986

Strnadt 1886 = Strnadt, J., Die Geburt des Landes ob der Ens. Eine rechtshistorische Untersuchung über die Devolution des Landes ob der Ens an Österreich, Linz/D. 1886

Strobl 1961 = Strobl, A., Das k.k. Waffenmuseum im Arsenal. Der Bau und seine künstlerische Ausschmükkung (Schriften des Heeresgeschichtlichen Museums in Wien 1), Graz-Köln 1961

Sturminger 1955 = Sturminger, W., Bibliographie und Ikonographie der Türkenbelagerungen Wiens 1529 und 1683 (Veröffentlichungen der Kommission für Neuere Geschichte Österreichs 41), Graz-Köln 1955

Sundhaussen 2005 = Sundhaussen, H., Die Wiederentdeckung des Raums: Über Nutzen und Nachteil von Geschichtsregionen, in: Clewing, K. und Schmitt, O. J. (Hrsg.), Südosteuropa. Von vormoderner Vielfalt und nationalstaatlicher Vereinheitlichung. Festschrift für Edgar Hösch (Südosteuropäische Arbeiten 127), München 2005, 13–33

Suppanz 2004 = Suppanz, W., Maria Theresia, in: Brix, E., Bruckmüller, E. und Stekl, H. (Hrsg.), Memoria Austriae I – Menschen, Mythen, Zeiten, Wien 2004, 26–47

Svoboda 1977 = Svoboda, C., Der Salzburger Kunstverein 1844–1922, Diss. phil. Salzburg 1977

Svoboda 1994 = Svoboda, C., Zur Geschichte des Salzburger Kunstvereins, in: 150 Jahre Salzburger Kunstverein. Kunst und Öffentlichkeit, Salzburg 1994, 9–46

Swittalek 1997 = Swittalek, P., Die „Wiederentdeckung" der Maulbertsch-Fresken in der „Josephskapelle" der Wiener Hofburg, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 51 (1997), 627–636

Swozilek 1990 = Swozilek, H., Au/Bregenzerwald, Katholische Pfarrkirche St. Leonhard (Schnell-Kunstführer 1828), München-Zürich 1990

Swozilek 1999 = Swozilek, H., Samuel Jenny (1837–1901) – Mäzen im 19. Jahrhundert. Ein Ausländer und Protestant als Gründerfigur der Vorarlberger Landeskunde, in: Jahrbuch des Vorarlberger Landesmuseumsvereins 1999, 141–155

Szabó 1988 = Szabó, J., Die Malerei des 19. Jahrhunderts in Ungarn, Budapest 1988

Szinyei Merse 1994 = Szinyei Merse, A. (Hrsg.), Die Ungarische Nationalgalerie, Budapest 1994

Szvoboda Dománszky 2001 = Szvoboda Dománszky, G., Régi dicsöségünk (…). Magyar históriai képek a XIX. században, Budapest 2001

Tacke 1995 = Tacke, C., Denkmal im sozialen Raum. Nationale Symbole in Deutschland und Frankreich im 19. Jahrhundert (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft 108), Göttingen 1995

Tanzwirth 1999 = Tanzwirth, M. R., Der Strömungspluralismus im Werk von Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld, 2 Bände, Diss. phil. Wien 1999

Tazbir 1997 = Tazbir, J., „Kampf um Denkmäler" – Nationaldenkmäler und die Entwicklung des polni-

schen Nationalbewußtseins im 19. Jahrhundert, in: Mai, G. (Hrsg.), Das Kyffhäuser-Denkmal 1896–1906. Ein nationales Monument im europäischen Kontext, Köln-Weimar-Wien 1997, 115–135

Telesko 1996 = Telesko, W., Der Makart-Festzug 1879. Geschichtsverständnis und Identitätsfindung im 19. Jahrhundert, in: Parnass 16 (1996), Sonderheft 12, 108–112

Telesko 1996 II = Telesko, W., Der Triumph- und Festzug im Historismus, in: Katalog: Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa, Künstlerhaus und Akademie der bildenden Künste in Wien, Bd. 1, Wien 1996, 291–296

Telesko 2002 = Telesko, W., Die Wiener historischen Festzüge von 1879 und 1908, in: Frodl, G. (Hrsg.), 19. Jahrhundert (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich V, hrsg. von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften), München-London-New York 2002, 610–614

Telesko 2003 = Telesko, W., Österreichs Identitäten in der Bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts, in: Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften 14 (2003), H. 1, 70–89

Telesko 2003 II = Telesko, W., „Physiognomie im Zwielicht". Friedrich von Amerlings „Kaiser Franz I. von Österreich im Österreichischen Kaiserornat", in: Katalog: Friedrich von Amerling 1803–1887, Österreichische Galerie Belvedere Wien, Leipzig 2003, 41–56

Telesko 2004 = Telesko, W., Bildende Kunst und österreichische „Identitäten" im 19. Jahrhundert: Das Beispiel Salzburg, in: Kunstgeschichte – Mitteilungen des Verbandes österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker 20/21 (2003/2004) [Tagungsband des 12. Österreichischen Kunsthistorikertages, Salzburg, Oktober 2003], 40–45

Telesko 2004 II = Telesko, W., „Heimatbilder". Landschaftskunst und Identitätssuche in der österreichischen Malerei des 19. Jahrhunderts, in: Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst 10 (2004), H. 2, 4–17

Telesko 2004 III = Telesko, W., Zum Sinngehalt der lithographischen Serie „Sieben Gegenden aus Salzburg und Berchtesgaden (…)" (1823) von Ferdinand Olivier, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 58 (2004), H. 1, 62–72

Telesko 2005 = Telesko, W., Das Haus Habsburg und seine dynastischen „Helden" im 19. Jahrhundert, in: Katalog: Zeitreise Heldenberg – Lauter Helden, Niederösterreichische Landesausstellung 2005 (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums N.F. 458), Horn-Wien 2005, 67–74

Telesko 2005 II = Telesko, W., „Kanonbildung" und „Personalisierung": habsburgische Geschichtsreflexion in der Kunst des 19. Jahrhunderts – aus heutiger Sicht, in: Österreich in Geschichte und Literatur 50 (2006), H. 1/2, 4–15

Telesko 2005 III = Telesko, W., Die Rezeption der Ikonographie Kaiser Josephs II. im Spannungsfeld tschechischer und deutscher Identitätsstrategien im späten 19. Jahrhundert, in: Marek, M. (Hrsg.), Tagung der Deutsch-Tschechischen und Deutsch-Slowakischen Historikerkommission „Kultur als Vehikel und als Opponent politischer Absichten. Deutsch-tschechisch-slowakische Kulturkontakte von der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart", Praha 2007 (im Druck)

Telesko 2005 IV = Telesko, W., Der österreichische „Denkmalkult" im 19. Jahrhundert im Spannungsfeld von Zentrum und Peripherie, in: Jaworski, R. und Stachel, P. (Hrsg.), Die Besetzung des öffentlichen Raumes. Politische Plätze, Denkmäler und Straßennamen im europäischen Vergleich, Berlin 2007, 145–174

Telesko 2005 V = Telesko, W., Franz Schubert in der bildenden Kunst. Grundzüge der ikonographischen Entwicklung zwischen Geniekult und nationaler Vereinnahmung, in: Gruber, G. u.a. (Hrsg.), Internationale Arbeitstagung zur Schubert-Rezeption (Wien 2003), Tübingen 2007 (im Druck)

Telesko 2005 VI = Telesko, W., Die Johann Nepomuk-Kirche in Wien als frühes Gesamtkunstwerk des

„Romantischen Historismus": Frömmigkeit und bildende Kunst im Vormärz, in: Schröder, K. A. (Hrsg.), Joseph Führich, Die Kartons zum Wiener Kreuzweg, Wien, Albertina, Wien 2005, 35–41

Telesko 2006 = Telesko, W., „Zentrum" und „Peripherie": regionale Identitätsbildungen in der bildenden Kunst Österreichs im 19. Jahrhundert, in: Marek, M. (Hrsg.), Region – Kunst – Regionalismus, Jahrestagung des Herder-Instituts 2005, Marburg/L. 2007 (im Druck)

Telesko 2006 II = Telesko, W., Gottfried Semper und die Programmatik des Kunsthistorischen Museums in Wien, in: Franz, R. und Nierhaus, A. (Hrsg.), Gottfried Semper und Wien. Die Wirkung des Architekten auf „Wissenschaft, Industrie und Kunst" (Schriften des Verbands österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker 1), Wien-Köln-Weimar 2007, 131–142

Telesko 2006 III = Telesko, W., Österreichische Landschaftskunst und Identitätsstiftung im 19. Jahrhundert, in: Feichtinger, J., Grossegger, E., Marinelli-König, G., Stachel, P. und Uhl, H. (Hrsg.), „Schauplatz Kultur – Zentraleuropa". Transdisziplinäre Annäherungen. Moritz Csáky zum 70. Geburtstag gewidmet (Gedächtnis – Erinnerung – Identität 7), Innsbruck-Wien-München-Bozen 2006, 123–130

Telesko 2006 IV = Telesko, W., „Apollo austriacus"? – zur Mozart-Rezeption in der bildenden Kunst Österreichs im 19. Jahrhundert, in: Lachmayer, H. (Hrsg.), Experiment Aufklärung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts, Essayband zur Mozart-Ausstellung (Wien, Albertina), Ostfildern 2006, 359–364

Telesko 2006 V = Telesko, W., „Der Mensch steckt nicht im König, der König steckt im Menschen": Herrschaftsrepräsentation und bürgerliches Bewußtsein in der habsburgischen Porträtkunst von Joseph II. bis Ferdinand I., in: Krapf, M. und Grabner, S. (Hrsg.), Katalog: „Aufgeklärt Bürgerlich" – Porträts von Gainsborough bis Waldmüller 1750–1840, Österreichische Galerie Belvedere, München 2006, 70–84

Telesko 2006 VI = Telesko, W., Das Haus Habsburg zwischen Kunstgeschichte und Naturwissenschaft. Zur Genese der Programmatik des Kunst- und Naturhistorischen Museums in Wien, in: Wiener Geschichtsblätter 61 (2006), H. 2, 22–45

Telesko 2006 VII = Telesko, W., Geschichtsraum Österreich. Die Habsburger und ihre Geschichte in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts, Wien-Köln-Weimar 2006

Telesko 2007 = Telesko, W., Anton Dominik Fernkorns Wiener Erzherzog-Carl-Denkmal als nationale „Bildformel", in: Wiener Geschichtsblätter 62 (2007), H. 1, 9–28

Telesko 2007 II = Telesko, W., „Rom in Wien" – zur Programmatik des neubarocken „Michaelertraktes" der Wiener Hofburg, in: Wiener Geschichtsblätter 62 (2007), H. 4, 48–73

Telesko 2007 III = Telesko, W., „Österreich" und „seine" Regionen – zur Frage der Mehrfachidentitäten in den Medien der bildenden Kunst im 19. Jahrhundert, in: Csáky, M. und Grossegger, E. (Hrsg.), Jenseits von Grenzen. Transnationales, translokales Gedächtnis, Wien 2007, 167–181

Terlinden 1970 = Terlinden, C. de, Der Orden vom Goldenen Vlies, Wien-München 1970

Teuffenbach 1892 = Teuffenbach zu Tiefenbach und Maßwegg, A. Reichsfreiherr von, Neues Illustriertes Vaterländisches Ehrenbuch. Geschichtliche Denkwürdigkeiten und Lebensbeschreibungen berühmter Persönlichkeiten aus allen Ländern und Ständen der österr.-ungar. Monarchie von der Gründung der Ostmark bis zur Feier der 40-jährigen Regierung unseres Kaisers Franz Josef I., 2 Theile, Wien-Teschen o. J. (1892)

Thaler 1999 = Thaler, H. u.a. (Bearb.), Die profanen Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Linz: Außenbereiche, Urfahr, Ebelsberg (Österreichische Kunsttopographie 55), Horn 1999

Thaler / Steiner 1986 = Thaler, H. und Steiner, U. (Bearb.), Die profanen Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Linz: Die Landstraße – Obere und Untere Vorstadt (Österreichische Kunsttopographie 50), Wien 1986

Thausing 1879 = Thausing, M., Die Votivkirche in Wien. Denkschrift des Baucomités veröffentlicht zur Feier der Einweihung am 24. April 1879, Wien 1879

Theinhardt 1998 = Theinhardt, M., Die Suche nach einem böhmischen Stil – eine Parallelgeschichte, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg 1998, 147–152

Themer 1880 = Themer, J., Kaiser Josef II. als Arzt. Gedicht nach einer österreichischen Volks-Erzählung. Zum 50jährigen Geburts-Jubiläum von Sr. k.k. ap. Majestät dem Kaiser Franz Josef I. A.h. gnädigst angenommen und der kaiserlichen Privat-Bibliothek einverleibt, Wien 1880

Ther / Sundhaussen 2003 = Ther, P. und Sundhaussen, H. (Hrsg.), Regionale Bewegungen und Regionalismen in europäischen Zwischenräumen seit der Mitte des 19. Jahrhunderts (Tagungen zur Ostmitteleuropa-Forschung 18), Marburg/L. 2003

Thomasberger 1993 = Thomasberger, E., Joseph und Anton Hickel. Zwei josephinische Hofmaler, in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie 36/37 (1992/1993), Nr. 80/81, 5–133

Thommes 1996 = Thommes, J., Gipsmodellsammlung Hofburg, Inventar, Manuskript (masch.) Wien 1996

Thommes 1997 = Thommes, J., Architektur- und Skulpturmodelle der Wiener Ringstraße. Zur Sammlung von Originalmodellen zur Wiener Ringstraße in der Wiener Hofburg, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 51 (1997), H. 2, 393–400

Thon 1947 = Thon, T., Die Türken vor Wien 1683 in der Belletristik (Roman und Drama), Diss. phil. Wien 1947

Thun-Salm 1908 = Thun-Salm, C. Gräfin, Des Kaisers Traum. Festspiel in einem Aufzuge, Wien 1908 (ebd. [1]1898)

Tichy 1999 = Tichy, H., Studien zu Julius Victor Berger 1850–1902. Aspekte der Malerei des Späthistorismus in Wien, 2 Bände, Diss. phil. Wien 1999

Tichy 2001 = Tichy, H., Julius Victor Berger (1850–1902), in: Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien 53 (2001), Nr. 3, 8–17

Tietze 1908 = Tietze, H., Die Denkmale der Stadt Wien (XI.–XXI. Bezirk) [Österreichische Kunsttopographie 2], Wien 1908

Tietze 1911 = Tietze, H., Die Denkmale des politischen Bezirkes Waidhofen a.d. Thaya (Österreichische Kunsttopographie 6), Wien 1911

Tietze 1913 = Tietze, H., Die Denkmale des Benediktinerstiftes St. Peter in Salzburg (Österreichische Kunsttopographie 12), Wien 1913

Tietze 1914 = Tietze, H., Die profanen Denkmale der Stadt Salzburg (Österreichische Kunsttopographie 13), Wien 1914

Tietze 1919 = Tietze, H., Die Kunstsammlungen der Stadt Salzburg (Österreichische Kunsttopographie 16), Wien 1919

Tietze 1924 = Tietze, H. (Hrsg.), Alt-Wien in Wort und Bild. Vom Ausgang des Mittelalters bis zum Ende des XVIII. Jahrhunderts, Wien 1924

Till 1968 = Till, R., Wiens Akropolis. Der Plan einer österreichischen Ruhmesstätte, in: Unsere Heimat. Monatsblatt des Vereines für Landeskunde von Niederösterreich und Wien 39 (1968), Nr. 1/3, 1–3

Told 1829 = Told, F. X., Die Spinnerin am Kreuze. Festspiel zur glorreichen Nahmensfeyer unsers allgeliebten Kaisers Franz I. am 4. October 1829, Wien o.J. (1829)

Traeger 1987 = Traeger, J., Der Weg nach Walhalla. Denkmallandschaft und Bildungsreise im 19. Jahrhundert, Regensburg 1987

Traeger 2003 = Traeger, J., Die Spur Napoleons in der Kunst. Bilder aus Bayern, in: Katalog: 1803. Wende in Europas Mitte. Vom feudalen zum bürgerlichen Zeitalter, Regensburg, Historisches Museum, Regensburg 2003, 227–277

Trapp 1990 = Trapp, E., Das Denkmal für Katharina Lanz in Fodom / Buchenstein, in: Ladinia. Sföi Culturâl dai Ladins dles Dolomites 14 (1990), 57–72

Treichler 1971 = Treichler, W., Mittelalterliche Erzählungen und Anekdoten um Rudolf von Habsburg (Geist und Werk der Zeiten 26), Bern-Frankfurt/M. 1971

Treven 1951 = Treven, R., Die Landschaftsmalerei in Kärnten bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, Diss. phil. Innsbruck 1951

Trost 1980 = Trost, E., Franz Joseph I. von Gottes Gnaden Kaiser von Österreich, Apostolischer König von Ungarn etc. etc., Wien-München-Zürich-New York 1980

Truschnegg 2001 = Truschnegg, B., Vorarlberg und die Römer. Geschichtsbewußtsein und Landesgeschichte im Wechselspiel (1800–1945) [Schriften der Vorarlberger Landesbibliothek 4], Graz-Feldkirch 2001

Truschnegg 2002 = Truschnegg, B., Der Vorarlberger Landesmuseumsverein – Freunde der Landeskunde 1857–2002, in: Jahrbuch Vorarlberger Landesmuseumsverein – Freunde der Landeskunde 2002

Truxa 1886 = Truxa, H. M., Geschichte der landesfürstlichen Pfarrkirche St. Johann Nepomuk in der Praterstraße zu Wien. Gedenkschrift zum 100-jährigen Jubiläum des Bestandes dieser Pfarre, Wien 1886

Truxa 1891 = Truxa, H. M., Erinnerungs-Denkmäler der Befreiung Wiens aus der Türkennoth des Jahres 1683, Wien 1891

Tschudi 1906 = Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775–1875 in der Königlichen Nationalgalerie Berlin 1906, hrsg. vom Vorstand der deutschen Jahrhundertausstellung. Auswahl der hervorragendsten Bilder. Mit einleitendem Text von Tschudi, H. von, München 1906

Türkel 1980 = Türkel, L. C., Das publizistische Wirken des Joseph Freiherrn von Hormayr, Diss. phil. Wien 1980

Tuschar 1996 = Tuschar, H. M., Ferlach. Geschichte und Geschichten, Klagenfurt 1996

Uhl 1997 = Uhl, H., Der Rathausbau als urbane Selbstdarstellung im Graz der Jahrhundertwende, in: Ebner, H., Roth, P. W. und Wiesflecker-Friedhuber, I. (Hrsg.), Forschungen zur Geschichte des Alpen-Adria-Raumes. Festgabe für em. O. Univ.-Prof. Dr. Othmar Pickl zum 70. Geburtstag (Schriftenreihe des Instituts für Geschichte 9), Graz 1997, 391–402

Uhl 1998 = Uhl, H., „Großstädtisch" und „deutsch". Das Stadttheater als Repräsentation kultureller Identität in Graz um 1900, in: Historisches Jahrbuch der Stadt Graz 27/28 (1998), 517–533

Uhl 1999 = Uhl, H., „Bollwerk deutscher Kultur". Kulturelle Repräsentationen nationaler Politik in Graz um 1900, in: dies. (Hrsg.), Kultur – Urbanität – Moderne. Differenzierungen der Moderne in Zentraleuropa um 1900 (Studien zur Moderne 4), Wien 1999, 39–81

Uhl 1999 II = Uhl, H., Cultural Strategies of National Identity Politics in Graz around 1900, in: Csáky, M. und Mannová, E. (Hrsg.), Collective Identities in Central Europe in Modern Times, Bratislava 1999, 137–158

Ullmayer 1860 = Ullmayer, F., Der Held von Aspern. Patriotisches Fest-Gedicht zur Erinnerung der Enthüllungsfeier des Monuments Sr. k.k. Hoheit des Erzherzogs Karl (...), Wien 1860

Ulm 1983 = Ulm, B., Das älteste Kulturinstitut des Landes, in: Kohl, H. (Red.), 150 Jahre Oberösterreichisches Landesmuseum, hrsg. vom Oberösterreichischen Landesmuseum, Linz/D. 1983, 11–41

Unowsky 1998 = Unowsky, D. L., Creating Patriotism. Imperial Celebrations and the Cult of Franz Joseph, in: Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften 9 (1998), H. 2, 280–293

Unowsky 2001 = Unowsky, D. L., Reasserting Empire. Habsburg Imperial Celebrations after the Revolutions of 1848–1849, in: Bucur / Wingfield 2001, 13–45

Unowsky 2005 = Unowsky, D. L., The Pomp and Politics of Patriotism. Imperial Celebrations in Habsburg Austria, 1848–1916 (Central European Studies), West Lafayette 2005

Unowsky / Cole 2007 = Unowsky, D. L. und Cole, L. (Hrsg.), Limits of Loyalty: Imperial Symbolism, Popular Allegiances, and State Patriotism in the Late Habsburg Monarchy, Oxford-New York 2007

Unverfehrt 1981 = Unverfehrt, G., Arminius als nationale Leitfigur. Anmerkungen zu Entstehung und Wandel eines Reichssymbols, in: Mai, E. und Waetzoldt, S. (Hrsg.), Kunstverwaltung, Bau- und Denkmal-Politik im Kaiserreich (Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich 1), Berlin 1981, 315–340

Urbanitsch 1984 = Urbanitsch, P., Zwischen Zentralismus und Föderalismus. Das „Problem der konstruktiven Reichsgestaltung", in: Katalog: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs. 1. Teil: Von der Revolution zur Gründerzeit 1848–1880, Beiträge, Schloß Grafenegg (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums N.F. 147), Wien 1984, 231–246

Urbanitsch 2004 = Urbanitsch, P., Pluralist Myth and National Realities: The Dynastic Myth of the Habsburg Monarchy – a Futile Exercise in the Creation of Identity?, in: Austrian History Yearbook 35 (2004), 101–141

Urbanitsch / Bruckmüller / Stekl 1992 = Urbanitsch, P., Bruckmüller, E. und Stekl, H., Regionen, Gruppen, Identitäten. Aspekte einer Geschichte des Bürgertums in der Habsburgermonarchie, in: Stekl, H., Urbanitsch, P., Bruckmüller, E. und Heiss, H. (Hrsg.), „Durch Arbeit, Besitz, Wissen und Gerechtigkeit" (Bürgertum in der Habsburgermonarchie II), Wien-Köln-Weimar 1992, 11–39

Vaculík 1978 = Vaculík, K., Alte slowakische Kunst in den Sammlungen der Slowakischen Nationalgalerie, Bratislava 1978

Vancsa 1973 = Vancsa, E., Aspekte der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts in Wien, Diss. phil. Wien 1973

Vancsa 1974 = Vancsa, E., Zu den „vaterländischen Historien" Peter Kraffts, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 27 (1974), 158–176

Vancsa 1975 = Vancsa, E., Überlegungen zur politischen Rolle der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 28 (1975), 145–158

Vasold 2004 = Vasold, G., Alois Riegl und die Kunstgeschichte als Kulturgeschichte. Überlegungen zum Frühwerk des Wiener Gelehrten (Rombach Wissenschaften – Edition Parabasen 4), Freiburg/B. 2004

Veltzé 1909 = Veltzé, A., Malborghet, Tarvis, Predil, in: Carinthia I 99 (1909), 119–146

Veltzé / Rheinhardt 1918 = Veltzé, A. und Rheinhardt, E. A., Franz Joseph I. im Bilde. Eine Reihe zeitgenössischer Darstellungen aus dem Leben des Kaisers und Königs, Wien 1918

Viribus unitis 1850 = Viribus unitis. Über die hohe Bedeutung des Wahlspruches Seiner Majestät des Kaisers Franz Joseph I., Prag 1850

Vlnas 1996 = Vlnas, V. (Hrsg.), Historická malba v Čechách. Škola Christiana Rubena, Prag, Nationalgalerie, Praha 1996

Vlnas / Hojda 1998 = Vlnas, V. und Hojda, Z., Tschechien. „Gönnt einem jeden die Wahrheit", in: Flacke, M. (Hrsg.), Katalog: Mythen der Nationen: ein europäisches Panorama, Deutsches Historisches Museum, München-Berlin 1998 (ebd. 2001), 502–527

Vogel 1878 = Vogel, H., Die Schlacht bei Aspern. Episches Gemälde, Wien 1878 (basiert weitgehend auf: ders., Aspern. Eine vaterländische Rhapsodie, Brünn 1863)

Vogel 2000 = Vogel, J., Zwischen protestantischem Herrscherideal und Mittelaltermystik. Wilhelm I. und die „Mythomotorik" des Deutschen Kaiserreichs, in: Krumeich, G. und Lehmann, H. (Hrsg.), „Gott mit uns". Nation, Religion und Gewalt im 19. und frühen 20. Jahrhundert (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 162), Göttingen 2000, 213–230

Wacha 1976 = Wacha, G., Das Nachleben der Babenberger, in: Katalog: 1000 Jahre Babenberger in Österreich, Stift Lilienfeld, Wien 1976, 609–611

Wacha 1976 II = Wacha, G., Das Nachleben Leopolds III., in: Katalog: 1000 Jahre Babenberger in Österreich, Stift Lilienfeld, Wien 1976, 612–625

Wacha 1976 III = Wacha, G., Wiener Votivkirche und Linzer Dom, in: Historisches Jahrbuch der Stadt Linz 1976, 149–182

Wagner 1844/1845 = Ansichten aus Kärnten. Seiner kaiserlichen Hoheit, dem durchlauchtigsten Erzherzoge Johann von Oesterreich ehrfurchtsvoll gewidmet von Joseph Wagner (Text von Heinrich Hermann), 2 Bände (Text- und Bildband), Klagenfurt 1844–1845 (Reprint ebd. 1987)

Wagner 1962 = Wagner, L., Ignaz Vinzenz Zingerle, Diss. phil. Innsbruck 1962

Wagner 1977 = Wagner, W., Die frühen Museumsgründungen in der Donaumonarchie, in: Deneke, B. und Kahsnitz, R. (Hrsg.), Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert. Vorträge des Symposions im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts 39), München 1977, 19–28

Wagner 1989 = Wagner, M., Allegorie und Geschichte. Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Von der Cornelius-Schule zur Malerei der Wilhelminischen Ära (Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte 9), Tübingen 1989

Wagner-Rieger 1970 = Wagner-Rieger, R., Wiens Architektur im 19. Jahrhundert, Wien 1970

Wagner-Rieger / Reissberger 1980 = Wagner-Rieger, R. und Reissberger, M., Theophil von Hansen (Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche VIII.4), Wiesbaden 1980

Waissenberger 1984 = Waissenberger, R. (Bearb.), Schausammlung. Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1984

Waissenberger 1986 = Waissenberger, R. (Hrsg.), Wien 1815–1848. Bürgersinn und Aufbegehren. Die Zeit des Biedermeier und Vormärz (mit Beiträgen von Bisanz, H., Düriegl, G., Forstner, R., Hilmar, E., Kassal-Mikula, R., Krasa, S., Obermaier, W., Parenzan, P., Urbanski, H., Waissenberger, R. und Witzmann, R.), Wien 1986

Waldenfels 1986 = Waldenfels, B., Gänge durch die Landschaft, in: Smuda, M. (Hrsg.), Landschaft, Frankfurt/M. 1986, 29–43

Walderdorff 2005 = Walderdorff, I., „Inventarisierung und stilgerechte Restaurierung": die primären Aufgaben der institutionellen Denkmalpflege im Kronland Salzburg, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 59 (2005), H. 3–4, 312–325

Wandruszka 1962 = Wandruszka, A., Ein Freskenzyklus der „Pietas Austriaca" in Florenz, in: Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs 15 (1962), 495–499

Wandruszka 1968 = Wandruszka, A., Maria Theresia und der österreichische Staatsgedanke, in: Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 76 (1968), 174–188

Wandruszka 1981 = Wandruszka, A., Aus Oenipons wurde Cenipeus. Zu den österreichischen Städtebildern in und bei Florenz, in: Römische Historische Mitteilungen 23 (1981), 319–328

Wandruszka 1984 = Wandruszka, A., Kaiser Franz Joseph als Herrscher und Mensch, in: Katalog: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs. 1. Teil: Von der Revolution zur Gründerzeit 1848–1880, Beiträge, Schloß Grafenegg (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums N.F. 147), Wien 1984, 17–23

Wandruszka 1985 = Wandruszka, A., Katholisches Kaisertum und multikonfessionelles Reich, in: Wandruszka, A. und Urbanitsch, P. (Hrsg.), Die Habsburgermonarchie 1848–1918, Bd. IV: Die Konfessionen, Wien 1985, XI–XVI

Wangermann 1988 = Wangermann, E., Joseph von Sonnenfels und die Vaterlandsliebe der Aufklärung, in: Reinalter, H. (Hrsg.), Joseph von Sonnenfels (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Kommission für die Geschichte Österreichs 13), Wien 1988, 157–169

Wangermann 2004 = Wangermann, E., Die Waffen der Publizität. Zum Funktionswandel der politischen Literatur unter Joseph II. (Österreich Archiv – Schriftenreihe des Arbeitskreises für österreichische Geschichte), München 2004

Warnke 1992 = Warnke, M., Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur, München-Wien 1992

Weber 1966 = Weber, J., Eötvös und die ungarische Nationalitätenfrage (Südosteuropäische Arbeiten 64), München 1966

Weide 1908 = Weide, K., 60 Jahre auf Habsburgs Kaiserthrone. Ein Gedenkbuch zum Jubiläum der sechzigjährigen Regierung des Kaisers Franz Josef I., Wien o.J. (1908)

Weidenholzer 1997 = Weidenholzer, T., Bürgerliche Geselligkeit und Formen der Öffentlichkeit in Salzburg 1780–1820, in: Hoffmann, R. (Hrsg.), Bürger zwischen Tradition und Modernität (Bürgertum in der Habsburgermonarchie VI), Wien-Köln-Weimar 1997, 53–82

Weidmann 1842 = Weidmann, F. C., Album des Erzherzogthums Oesterreich ob der Enns. Mit Karten, Ansichten der Städte, Gegenden, Denkmale und Trachten in Farbenbildern und Beschreibung der Kreise, nebst Angabe der Grenzen und des Flächeninhaltes, der Höhen, Gewässer und Straßen, der Bevölkerung, der Glaubensbekenntnisse, der politischen und religiösen Eintheilung, der Schul- und Medicinalverfassung, Schilderung des Klimas, der Naturprodukte, der Oekonomie, des Fabriks- und Manufacturwesens, des Handels, der Sitten und Sprachen, Ueberblick der Geschichte, Darstellung der Städte, Märkte und Schlösser (…), Wien 1842

Weigmann 1906 = Weigmann, O., Schwind. Des Meisters Werke in 1265 Abbildungen (Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben 9), Stuttgart-Leipzig 1906

Weingärtner 1882 = Weingärtner, C., Unter Habsburgs Banner. Heldenbuch. Bildnisse und biographische Skizzen von Weingärtner, C., Teschen 1882

Weiß 1872 = Weiß, K., Geschichte der Stadt Wien, II. Abteilung, Wien 1872

Weiß 1883 = Weiß, K., Festschrift aus Anlaß der Vollendung des neuen Rathauses (...), Wien 1883

Weißenbach 1817 = Weißenbach, A., Aigen. Beschreibung und Dichtung, Salzburg 1817

Weißenhofer 1956 = Weißenhofer, A., Zur Geschichte des Türkenbefreiungsdenkmales im Stephansdom in Wien, in: Wiener Geschichtsblätter 11 (1956), H. 4, 73–80

Weißenhofer 1957 = Weißenhofer, A., Geschichte des Liebenbergdenkmals, in: Wiener Geschichtsblätter 12 (1957), H. 1, 2–7

Welan 1984 = Welan, M., Zentrum und Peripherie, in: Klingenstein, G. (Hrsg.), Krise des Fortschritts (Studien zu Politik und Verwaltung 5), Wien-Köln-Graz 1984, 103–121

Weninger 1975 = Weninger, P., Niederösterreich in alten Ansichten. Österreich unter der Enns (Österreich in alten Ansichten V), Salzburg 1975

Wenzel 2004 = Wenzel, K., Befreiung oder Freiheit? Zur politischen Ausdeutung der deutschen Kriege gegen Napoleon von 1913 bis 1923, in: Winkler, H. A. (Hrsg.), Griff nach der Deutungsmacht. Zur Geschichte der Geschichtspolitik in Deutschland, Göttingen 2004, 67–89

Wenzig 1861 = Wenzig, J., Illustrirtes Vaterländisches Geschichtsbuch. Bilder aus der Staaten-, Völker- und Kulturgeschichte Oesterreichs. Mit 150 Illustrationen, mehreren Tonbildern, einem Titelbilde und Frontispice (Neue Jugend- und Hausbibliothek 3. Ser.), 2 Bände, Leipzig 1860–1861 (Neuausgabe Prag 1866)

Wernigg 1973 = Wernigg, F., Bibliographie österreichischer Drucke während der „erweiterten Preßfreiheit" (1781–1795) [Wiener Schriften 35], Wien-München 1973

Wibiral 1952 = Wibiral, N., Heinrich von Ferstel und der Historismus in der Baukunst des 19. Jahrhunderts, Diss. phil. Wien 1952

Wibiral / Mikula 1974 = Wibiral, N. und Mikula, R., Heinrich von Ferstel (Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche VIII.3), Wiesbaden 1974

Wied 1977 = Wied, A. (Bearb.), Die profanen Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Linz: Die Altstadt (Österreichische Kunsttopographie 42), Linz/D. 1977

Wiesflecker 1982 = Wiesflecker, H., Erzherzog Johanns Verhältnis zur Geschichte, in: Pickl 1982, 53–60

Wietersheim-Meran 1989 = Wietersheim-Meran, M. T. von, Von der Ritteridylle zum Bilddokument. Matthäus Loder (1781–1828). Ein Kammermaler des Erzherzogs Johann von Österreich (Dissertationen zur Kunstgeschichte 29), 2 Teile, Wien-Köln 1989

Wingfield 1997 = Wingfield, N. M., Conflicting Constructions of Memory: Attacks on Statues of Joseph II in the Bohemian Lands after the Great War, in: Austrian History Yearbook 28 (1997), 147–171

Wingfield 2001 = Wingfield, N. M., Statues of Emperor Joseph II as Sites of German Identity, in: Bucur / Wingfield 2001, 178–205

Winkler 1994 = Winkler, E. T., Der Austriabrunnen auf der Freyung, in: Wiener Geschichtsblätter 49 (1994) [Beiheft 4]

Winkler 1996 = Winkler, H. C., mit Beiträgen von Barta-Fliedl, I., Haslinger, I. und Jesch, M.-L., Ehemalige Hofsilber & Tafelkammer. Silber-Bronzen-Porzellan-Glas, Wien-Köln-Weimar 1996

Winter 1961 = Winter, O. F., Das Projekt eines Erzherzog Karl-Denkmals in Regensburg 1801/1802, in: Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs 14 (1961) [Festschrift für Gebhard Rath], 507–531

Wlattnig 1993 = Wlattnig, R., Markus Pernhart. Zeichnungen aus der Burgen- und Schlössermappe um 1850/60, in: Die Kärntner Landsmannschaft 1993, H. 1, 15–18

Wlattnig 1998 = Wlattnig, R., Hans Gasser und Josef Messner. Zwei bedeutende Bildhauer des 19. Jahrhunderts aus dem Lieser- und Katschtal, in: Die Kärntner Landsmannschaft 1998, H. 7, 1–4

Wlattnig 2000 = Wlattnig, R., Josef Kassin (1856–1931). Ein bedeutender Klagenfurter Bildhauer zwischen Historismus und Moderne. Forschungsprojekt des Landesmuseums für Kärnten zum 70. Todesjahr des Künstlers, in: Rudolfinum – Jahrbuch des Landesmuseums für Kärnten 2000, 207–218

Wlattnig 2001 = Wlattnig, R., Der akademische Bildhauer Josef Kassin (1856–1931). Ein bedeutender Klagenfurter Künstler zur Zeit des Wiener Jugendstils, in: Die Kärntner Landsmannschaft 2001, H. 9/10, 70–78

Wöhrer 2000 = Wöhrer, C., Kunst des 19. Jahrhunderts. Bestandskatalog der Österreichischen Galerie des 19. Jahrhunderts, Bd. 4, Wien 2000

Wolf 1991 = Wolf, J. W., Erzherzog Johann und die patriotische Frage in der Habsburgermonarchie (1790–1813), geisteswiss. Diplomarbeit (masch.) Universität Salzburg 1991

Wolfsgruber 1908 = Wolfsgruber, C., Kreuz, Krone und Zepter. Drei Predigten zur Feier des Jubiläums der 60jährigen Regierung Sr. Majestät des Kaisers Franz Joseph I., Wien 1908

Wolfsgruber 1973 = Wolfsgruber, K., Kirche und Theatersaal des Vinzentinums: zwei beachtliche Kunstwerke des 19. Jahrhunderts in Tirol, in: Der Schlern 47 (1973), H. 4/5, 275–282

Wörner 1994 = Wörner, M., Bauernhaus und Nationenpavillon. Die architektonische Selbstdarstellung Österreich-Ungarns auf den Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts, in: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde N.S. 48 (1997), H. 4, 395–424

Wurzbach 1856–1891 = Wurzbach, C. von, Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, enthal-

tend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche seit 1750 in den österreichischen Kronländern geboren wurden oder darin gelebt und gewirkt haben, 60 Bände, Wien 1856–1891 (Reprint New York-London 1966–1973 und Bad Feilnbach 2001)

Wurzbach-Tannenberg I/II 1943 = Wurzbach-Tannenberg, W. R. von, Katalog meiner Sammlung von Medaillen, Plaketten und Jetons. Zugleich ein Handbuch für Sammler, 2 Teile, Zürich-Leipzig-Wien 1943

Záloha 1979 = Záloha, J., Das Stifterdenkmal am Plöckensteinersee, in: Oberösterreichische Heimatblätter 33 (1979), H. 1/2, 21–26

Zedinger 2000 = Zedinger, R., „Auf ah. Befehl Ihro Majestät des Kaisers Franz I.". Beispiele naturwissenschaftlicher Herausforderungen und deren Bewältigung im Lothringischen Kreis, in: Eybl, F., Heppner, H. und Kernbauer, A. (Hrsg.), Elementare Gewalt. Kulturelle Bewältigung – Aspekte der Naturkatastrophe im 18. Jahrhundert (Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts 14/15), Wien 2000, 135–154

Zelger 1972 = Zelger, F., Die Fresken Ernst Stückelbergs in der Tellskapelle am Vierwaldstättersee (Schweizer Heimatbücher 159), Bern 1972

Zelger 1973 = Zelger, F., Heldenstreit und Heldentod. Schweizerische Historienmalerei im 19. Jahrhundert, Zürich 1973

Zgonik 2002 = Zgonik, N., Podobe slovenstva, Ljubljana 2002

Zibermayr 1933 = Zibermayr, I., Die Gründung des Oberösterreichischen Musealvereines im Bilde der Geschichte des landeskundlichen Sammelwesens, in: Jahrbuch des Oberösterreichischen Musealvereines 85 (1933), 69–180

Ziegler 1837/1838 = Ziegler, A., Gallerie aus der Österreichischen Vaterlandsgeschichte in bildlicher Darstellung, Enthaltend: Die außerordentlichen Denkwürdigkeiten und merkwürdigsten Ereignisse in der Reihenfolge, aus der Epoche des Habsburg'schen Hauses bis zum Regierungsantritte Sr. Majestät Kaiser Ferdinand I., 3 Bände, Wien 1837–1838

Ziegler 1838–1840 = Vaterländische Immortellen aus dem Gebiete der österreichischen Geschichte, der alten, mittleren, neuern und neuesten Zeit gesammelt und mit einer höchst interessanten Bilderschau der merkwürdigsten Handlungen ausgezeichneter Personen – historischer Ereignisse – wohltätiger Stiftungen – ehrwürdiger Denkmale – geschichtlicher Sagen und glaubwürdiger Legenden ausgestattet. Verfaßt und herausgegeben von Anton Ziegler, 4 Teile in 2 Bänden, Wien 1838–1840

Ziegler 1840 = Ziegler, A., Historische Memorabilien des In- und Auslandes für anziehende Weltbegebenheiten, berühmte Bau- und Kunstdenkmale, ausgezeichnete Großthaten, Würdigung der Verdienste erlauchter Fürsten und berühmter Männer etc., Wien 1840

Ziegler 1843–1849 = Vaterländische Bilder-Chronik aus der Geschichte des Österreichischen Kaiserstaates. Von seinen ältesten Bewohnern bis auf die gegenwärtige Zeit. Nach den besten Hilfsquellen, bearbeitet und mit Original-Handzeichnungen ausgestattet von Anton Ziegler, 5 Bände, Wien 1843–(1849) [Die topographischen Ansichten: ed. Graz 1987 (Topographia Austriaca 3)]

Ziegler 1853 = Ziegler, A., Vaterländische Denk-Blätter über das Attentat auf die allerhöchste Person Sr. Kaiserl. Königl. Apostolischen Majestät Franz Joseph I. (...), Wien 1853

Zintzen 1999 = „Die Österreichisch-Ungarische Monarchie in Wort und Bild". Aus dem „Kronprinzenwerk" des Erzherzog Rudolf. Ausgewählt von Zintzen, C. Mit einem Geleitwort von Swartz, R. (Literaturgeschichte in Studien und Quellen 3), Wien-Köln-Weimar 1999

Zintzen 2002 = Zintzen, C., Enzyklopädische Utopie: Ethnographie als Stiftung von Einheit im Diversen. Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, in: Moravánszky, A. (Hrsg.), Das entfernte

Dorf. Moderne Kunst und ethnischer Artefakt (Ethnologica Austriaca 3), Wien-Köln-Weimar 2002, 183–205

Žitko 1996 = Žitko, S., Po sledeh časa. Spomeniki v Sloveniji 1800–1914, Ljubljana 1996

Žitko 1997 = Žitko, S., Fernkorns und Tilgners Werke für Ljubljana, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 51 (1997), H. 2, 408–414

Žitko 2001 = Žitko, S., Die Erzherzog-Johann-Denkmäler des 19. Jahrhunderts in Slowenien, in: Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark 91/92 (2000/2001) [Festschrift 150 Jahre Historischer Verein], 447–465

Zöhrer 1890 = Zöhrer, F., Oesterreichisches Sagen- und Märchenbuch, Wien-Teschen [2]1890 (ebd. [1]1889)

Zöhrer 1893 = Zöhrer, F., Österreichisches Fürstenbuch. Neunzig Erzählungen aus dem Regentenleben der Babenberger und Habsburger, Wien-Teschen 1893

Zöhrer 1898 = Zöhrer, F., Unter Habsburgs Scepter. Geschichtsbilder aus Österreich, Klagenfurt 1898

Zöllner 1980 = Zöllner, E., Perioden der österreichischen Geschichte und Wandlungen des Österreich-Begriffes bis zum Ende der Habsburgermonarchie, in: Wandruszka, A. und Urbanitsch, P. (Hrsg.), Die Habsburgermonarchie 1848–1918, Bd. III/1: Die Völker des Reiches, Wien 1980, 1–32

Zöllner 1988 = Zöllner, E., Der Österreichbegriff. Formen und Wandlungen in der Geschichte (Österreich Archiv – Schriftenreihe des Arbeitskreises für österreichische Geschichte), Wien 1988

Zöllner 1991 = Zöllner, E., Formen und Wandlungen des Österreichbegriffs: einige Diskussionsbeiträge, in: Wolfram, H. und Pohl, W. (Hrsg.), Probleme der Geschichte Österreichs und ihrer Darstellung (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Kommission für die Geschichte Österreichs 18), Wien 1991, 71–78

Zykan 1969 = Zykan, J., Laxenburg, Wien-München 1969



Univ.-Doz. Dr. Werner Telesko
Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien, 1988–1990 wissenschaftliche Tätigkeit am Österreichischen Historischen Institut in Rom, 1990–1993 Assistent des Kustos in den Kunstsammlungen des Benediktinerstiftes Göttweig (NÖ.), ab 1993 wissenschaftlicher Mitarbeiter der Kommission für Kunstgeschichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Promotion 1993, Habilitation 2000 mit einer Arbeit über die Kunstpolitik Napoleons. APART (Austrian Programme for Advanced Research and Technology)-Stipendiat der Österreichischen Akademie der Wissenschaften mit dem Projekt „Österreichische Identitäten im 19. Jahrhundert im Spiegel der bildenden Kunst" von September 2002 bis August 2005. Seit September 2005 wissenschaftlicher Mitarbeiter der Kommission für Kunstgeschichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
Kardinal-Innitzer-Förderungspreis 2004, Jubiläumspreis des Böhlau Verlages 2007.

Der vorliegende Band beschäftigt sich erstmals in umfassender Weise mit der Kunstproduktion der österreichischen Kronländer im 19. Jahrhundert und zeigt, wie sich das Selbstverständnis der Regionen aus einer kontinuierlichen Auseinandersetzung mit dem habsburgischen „Gesamtstaat“ und der eigenen Vergangenheit entwickelte. Auf dieser Grundlage wird ein wichtiger Beitrag zum Verständnis der föderalen Struktur Österreichs geleistet.



ISBN: 978-3-205-77720-5
http://www.boehlau.at
http://www.boehlau.de